Кр 72(3)
В 75

Кр.85.113(2Р...)
В-75

Воронин Н.Н.

Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI–XIII веков

1945 г.

EX LIBRIS
Л.С.БОГДАНОВА

18.03.97

15.VII.97

ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

30.03.03

04.05.05

04.05.05

Дорогому А. С. Богданову
на добрую память
от автора
Н. Воронин
24. IX. 45

Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI–XIII веков

427 репро

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

Н.Н. ВОРОНИН

ПАМЯТНИКИ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО ЗОДЧЕСТВА XI–XIII ВЕКОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА – ЛЕНИНГРАД
1945

кр. 82с8
В 75
кр. 85.113(2Р-4Вл)я6

Под общей редакцией Комиссии АН СССР
научно-популярной литературы
Председатель Комиссии академик *В. Л. КОМАРОВ*
Зам. председателя академик *С. И. ВАВИЛОВ*
Зам. председателя чл.-корр. АН СССР *П. Ф. ЮДИН*

Ответственный редактор
доктор исторических наук
профессор *Б. А. РЫБАКОВ*

кр. 3893+

ВВЕДЕНИЕ

Владимиро-Суздальская земля восприняла от «матери городов русских» — Киева высокое культурное и художественное наследие и создала на его основе свою глубоко своеобразную культуру. Наиболее выразительными и яркими памятниками ее расцвета в XII—XIII вв. являются блестящие постройки владимирских зодчих, давно получившие мировую известность и ставшие одной из первых тем истории русского искусства и культуры.

Почти сто лет назад, в 1849 г., вышла богато иллюстрированная книга графа Строганова, посвященная важнейшему памятнику XII в. — Димитриевскому собору во Владимире. Несколько позднее, в 1852 г., из-под пера редактора «Владимирских Губернских Ведомостей» и большого знатока владимирских древностей В. И. Доброхотова вышла монография «Древний Боголюбов город и монастырь», посвященная второму, не менее интересному историко-художественному комплексу XII в. С тех пор памятники древней Владимиро-Суздальской области не перестают возбуждать внимание русских и зарубежных ученых. Особый интерес вызывает скульптурная декорация белокаменных храмов XII—XIII вв., привлекавшая первых исследователей своей романтической загадочностью и сложностью образов, из которых слагалась ее причудливая ткань.

В поисках истоков владимиро-суздальского искусства ученые обращались к далеким памятникам Индии и Ирана, Кавказа и средневекового Запада. Преобладающей была мысль о «восточном» происхождении образцов и приемов, послуживших основой искусства средней Руси XII—XIII вв.

Подобно тому как храм Василия Блаженного, чуждый пониманию западно-европейских историков искусства, объявлялся ими чудовищным порождением «восточных», «азиатских» влияний на слабое и несамостоятельное русское искусство, точно так же и памятники владимиро-суздальского искусства, сложные и самобытные по своей природе, служили поводом для провозглашения тех же «восточно-азиатских» истоков русской культуры. Однако трудами русских ученых, путем все более и более углублявшегося изучения владимиро-суздальских памятников, постепенно закладывались основы новых оценок искусства Владимира как глубоко самостоятельной и творчески-стремительной поры русского искусства, сближающегося по своему уровню и значимости с лучшими страницами художественной истории западно-европейского средневековья.

Особенно плодотворной была работа над этой темой советских исследователей, много потрудившихся над изучением ранее известных памятников и предпринявших археологические поиски не дошедших до нас произведений владимиро-суздальских зодчих XI—XIII вв. Благодаря этой работе в поле научного рассмотрения включились новые драгоценнейшие памятники: Суздальский собор конца XI — начала XII в., церковь Георгия во Владимире 1152—1157 гг., ансамбль Боголюбовского дворца 1158—1165 гг., собор Рождественского монастыря во Владимире и каменные сооружения Владимирского детинца конца XII в. Все эти приобретения советской археологии позволили еще точнее и многостороннее осветить эпоху XII—XIII вв. в жизни великорусского северо-востока.

Одновременно шире и глубже открывалась картина сложного и многоликого художественного и культурного творчества русского народа в предмонгольский период, когда на почве богатейшего культурного наследия Киевской Руси X—XI вв. расцвели местные областные художественные школы периода феодальной раздробленности. Перед исследователями искусства древней Руси теперь встают своеобразные группы архитектурных памятников XII—XIII вв. Галича и Волыни, Полоцка и Смоленска, Чернигова и Рязани, Новгорода и Пскова. Искусство этих центров живет и развивается в тесном общении мастеров и постоянном обмене художественным и техническим опытом. Их интересы не ограничиваются границами Руси, но простираются и на мир образов, создаваемых их собратьями по искусству на романском Западе; этому способствует ширящееся и крепнущее общение Руси с Западной Европой. В кругу этих местных архитектурных школ XII—XIII вв. владимиро-суз-

дальское зодчество, при всем его глубоком своеобразии, теряет значительную долю романтической загадочности, а его быстрый расцвет получает закономерное историческое объяснение. В этой книжке автор ставит своей задачей познакомить читателя с итогами исследований владимиро-суздальского зодчества XI—XIII вв., расширяющими не только наши представления о богатстве и сложности древнерусского искусства, но и наши общеисторические представления о том высоком культурном подъеме нашей родины в XII—XIII вв., на котором ее застиг удар монгольского завоевания.

Рис. 1. Софийский собор в Киеве (реконструкция П. Конанта).

1

КИЕВСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Раньше, чем мы обратимся к памятникам владимиро-суздальского зодчества XI—XIII вв., нам нужно оглянуться на путь, пройденный русской архитектурой до того дня, когда на лесном северо-востоке застучали молотки каменосечцев и были заложены первые каменные здания.

XI столетие было веком глубокого перелома в судьбах древней Руси. Его начало было связано с расцветом могучей Киевской державы, его середина ознаменовалась симптомами ее распада на ряд феодальных княжений. Вторая половина XI в. является началом периода феодальной раздробленности страны.

Архитектура XI в., как грандиозное зеркало, отражает эти этапы исторической жизни, изменяясь вместе с изменениями условий жизни народа.

Основоположниками каменного зодчества на Руси были греки, принесшие в Киев высокую культуру строительного искусства и сложившиеся типы церковного здания — крестовокупольного храма.

Эпоха Владимира и Ярослава оставила нам величественные памятники древнейшей поры русского зодчества: собор Спаса в Чернигове, Софийские соборы Киева (рис. 1), Новгорода, Полоцка. Это были грандиозные храмы, рассчитанные на обслуживание многолюдных столиц Киевской державы, выросших на великом водном пути «из варяг в греки». Их стены были великолепно украшены драгоценной мозаикой и фреской, полы и панели стен были отделаны полированным камнем и инкрустацией — расточительная пышность декоративного оформления характеризует облик киевской Софии. Торжественные лестничные башни ведут на обширные хоры в западной части храма, на которых присутствует на богослужении князь и городская знать. Внутреннее пространство храма залито светом, наружные открытые галлереи как бы

подчеркивают принадлежность огромного храма всему городу; храм в целом пронизан чувством радостного всенародного торжества и как бы отражает в своем образе тот возвышенный патриотический строй мысли, которым была проникнута проповедь русского митрополита Илариона.

Теми же чертами характеризуется гражданская архитектура X—XI вв. Раскопками около Десятинной церкви в Киеве были открыты стены обширных каменных и богато украшенных княжеских дворцов. Былины рассказывают о поместительных и светлых зданиях княжеского двора — «гридницах», в которых князь Владимир устраивал обильные пиры и куда мог войти всякий при князе и без князя. Жилые здания княжеских усадеб были особенно красивы и живописны: это были сложные ансамбли бревенчатых хором с золочеными шатровыми вышками теремов и фасадами, украшенными резьбой и красочной росписью. Рядом с греческими зодчими, строителями каменных храмов, работали русские «древоделн» — гениальные мастера деревянной архитектуры. Их искусство заражало своей силой и своеобразием византийских архитекторов; в свою очередь, каменное зодчество обогащало художественный опыт русских плотников. Уже в эпоху Владимира и Ярослава формы византийской архитектуры, перенесенной на Русь с принятием христианства, приобретают глубоко своеобразный русский характер.

С началом феодальной раздробленности, на ряду со старыми великими городами Киевом, Новгородом, Черниговом, усиливаются новые культурно-политические центры — стольные города феодальных княжеств. Их масштабы несравнимы с «матерью городов русских» — Киевом, их политические интересы уже, иные культурные связи питают их жизнь и просвещение. Княжеская власть сбрасывает последние остатки былого демократизма и простоты, оставивших в памяти народа сравнение князя Владимира с Красным солнышком, и предстает теперь как суровая и карающая сила феодального господства. Все это наложило свой отпечаток на развитие искусства и в особенности архитектуры, оформлявшей новые города, княжеские резиденции и монастыри.

Сам Киев дает первые опыты и образцы решения новых архитектурных задач. В соборе Киево-Печерского монастыря (1073—1089) было удачно найдено решение как монастырского храма, так и городского собора удельной столицы. Это был небольшой и очень простой, по сравнению с Софийским собором, храм с шестью столбами, нес-

шими своды и главы, и тремя алтарными апсидами [1] с востока. Неподвижный и строгий массив храма резко отделялся от окружающего мира; исчезли величавые лестничные башни, роднившие храм с дворцом и его теремными вышками. Для отдельных приходских храмов была выработана несколько позднее еще более простая формула кубического одноглавого здания, которое характеризовалось тою же четкой строгостью, замкнутостью и изолированностью форм, как и собор монастыря.

Изменился и характер дворцового строительства: на смену пышным дворцам Киева, располагавшимся открыто по краям городской площади около древней Десятинной церкви, пришла феодальная усадьба, огражденная крепкими стенами, за которыми в сложном сочетании вырастали княжеско-боярские хоромы и различные службы. С дворцом был связан деревянный или каменный придворный храм, строившийся по типу приходской церкви; здесь лишь бóльшее значение приобретали хоры — символ господства и социальной обособленности феодала. В составе ансамбля феодального двора уже не было светлых гридниц для пиров с дружиной и городскими старейшинами: князь решал свои дела на сенях своих хором в узком кругу думных бояр и приближенных советников.

Повидимому, первым опытом новых дворцовых построек была обстройка Владимиром Мономахом дедовского села Берестова под Киевом на исходе XI в., от которого до нас дошла церковь Спаса на Берестове, и несколько более ранняя церковь княжеского Выдубицкого монастыря, в которой зодчие также нащупывали пути к типу княжеского дворцового храма. Это были небольшие крестовокупольные храмы с четырьмя столбами, одной главой и хорами в западной части. Придворная церковь служила в то же время и усыпальницей владельца: в притворе Берестовской церкви помещались и лестница на хоры, и маленькое помещение для усыпальницы. В церкви Выдубицкого монастыря зодчие стремились ввести лестничную башню в самое тело храма. Во всем этом проявлялось стремление к малым масштабам и возможной простоте композиции придворной церкви. Так, во времена Мономаха в архитектуре Киева создаются первые образцы решений архитектурных задач, поставленных на очередь новым этапом истории древней Руси.

С именем Мономаха связано и оформление его северной, «залесской» отчины — Ростово-Суздальского княжества. На

[1] Полукруглые или граненые выступы помещений алтаря на восточном фасаде храма.

севере его границы доходили до Белоозера, на юге — до Москва-реки, с востока они не достигали Волги, а на западе она была рубежом с новгородскими владениями. Этот край был долго отрезан от киевского юга: «вятичские» леса были трудно проходимы, о «путях» (походах) сквозь их дебри с гордостью писал в своем «Поучении» Мономах. Только реки служили сквозной дорогой через чащи лесов, подходивших вплотную к стенам городов; лишь в западной части края они уступали полям — это был черноземный остров в лесном море, плодородное суздальское «ополье».

Но это не значит, что междуречье Оки и Волги было пустыней. Это был сравнительно густо населенный и очень своеобразный край со своими давними связями с Новгородом и волжским болгарским «низом». Здесь не было той богатой культурной подосновы, которая питала Киевскую Русь, выросшую на тысячелетней почве культуры скифов и античных колоний юга. Лесной край молился своим богам и жил своими культурными навыками. Первые шаги княжеских даньщиков и миссионеров еще в XI в. встречали здесь яростные восстания свободных смердов. Население суздальского «ополья» было земледельческим; жители лесных районов и прибрежных луговых пойм занимались скотоводством, охотой и рыбной ловлей. Вместе с этими старыми промыслами сохранялись и старые формы религии. Яркие переживания древнего медвежьего культа и стойкость язычества были неожиданностью для первых епископов севера; печерский выходец епископ ростовский Леонтий пал в 1071 г. жертвой языческого восстания. И, на ряду с этим, уже были крупные ремесленные города как, например, предшественник Ростова — Городец на р. Саре VIII—IX вв. Поволжские погосты, богатые скотом, медом и мехами, рано включились в поток волжской торговли. Здесь росли на иных, нежели на юге, основах глубокие социальные противоречия, раскалывавшие население на богатых и бедных, кристаллизовавшие местную гордую знать, которая уже начала овладевать свободой ремесленных городов. Их население стремилось уйти от боярского произвола; повидимому, эти выходцы из старых городов Ростова и Суздаля положили начало торгово-ремесленному поселку на берегу Клязьмы — будущему Владимиру.

Этот край становится в XI в. владением сына Ярослава Мудрого князя Всеволода, а затем переходит к сыну последнего — Владимиру Мономаху.

С этим временем и связывается начало каменного строительства на северо-востоке.

2

СТРОИТЕЛЬСТВО ВРЕМЕНИ МОНОМАХА

Каменной архитектуре, конечно, предшествовало деревянное зодчество. Когда в XII в. гордые ростовские бояре хотели оскорбить и унизить горожан молодого города Владимира, то они не нашли ничего более выразительного, как назвать их своими холопами, земледельцами, каменщиками и «древоделями». Лесные богатства края несомненно способствовали большому развитию плотничного искусства, и владимиро-суздальские жители, вероятно, были не худшими, чем прославленые плотники-новгородцы, мастерами деревянного зодчества. Однако о нем мы знаем очень мало. В конце XI в. источники впервые упоминают о древнейших деревянных храмах: церкви Димитриевского монастыря в Суздале и церкви Спаса в Муроме. Но каков был их характер, нам не известно. Так же скудны наши сведения о деревянном жилищном строительстве в северо-восточной Руси. Раскопки в Суздале принесли нам пока лишь остатки очень плохо сохранившихся древних жилищ горожан XI—XII вв., в которых полуземляночная конструкция сочеталась с деревянной конической кровлей. Однако не подлежит сомнению, что, наряду с подобными примитивными жилищами городской массы, были и богатые рубленные хоромы знати, украшенные резьбой и иной наружной отделкой. Как и в Киеве, этим деревянным жилищам противополагалось повсе как по своему материалу — камню, так и по формам княжеско-церковное строительство.

К концу XI или к самому началу XII в. относится постройка первых на северо-востоке каменных храмов: Успенского в Ростове и Богородице-Рождественского — в Суздале.

Киево-Печерский Патерик рассказывает, что Мономах еще молодым человеком присутствовал вместе с отцом на закладке Успенского собора Лавры «и в своем княжении христолюбец Владимир, взяв меру той божественной Печерской церкви, создал во всем подобную ей по высоте, ширине и длине церковь в граде Ростове; он так же, списав на пергамене, где и какой изображен праздник (в церковной росписи), повторил все это (в новом храме) в чин и в подобие по образцу той великой богоназнаменанной церкви. Сын же того князь Георгий, слыша от отца Владимира о чудесном основании той Печерской церкви, так же в своем княжении создал в ту же меру церковь во граде

Суждале. С течением времени вся та (т. е. ростовская) церковь разрушилась, а эта (т. е. суздальская) единственная Богородичная церковь пребывает в веках»[1]. Юрий Долгорукий, упоминаемый здесь, был лишь номинальным основателем Суздальского собора, так как был в это время еще отроком; действительным же инициатором строительства как в Ростове, так и в Суздале, был, конечно, сам Владимир Мономах.

Эти построенные Мономахом большие городские соборы были предназначены обслуживать нужды «многонародного» Ростова и Суздаля, население которых недавно поклонялось стоявшим на городских урочищах идолам и было впервые сколько-нибудь прочно охвачено христианизацией. Эти древнейшие соборы исчезли с лица земли, и лишь раскопки позволили составить о них некоторое представление.

Рассказ Патерика оказался целиком точным. В основании существующего здания Ростовского собора (XVI в.) не было найдено никаких следов постройки Мономаха, она действительно разрушилась очень давно, еще при жизни авторов Патерика — епископа Симона и печерского монаха Поликарпа, и остатки храма были, видимо, поглощены болотистой почвой ростовской озерной котловины.

Раскопки А. Д. Варганова и А. Ф. Дубынина в Суздале обнаружили глубоко под фундаментами существующего Суздальского собора (1222—1225) остатки стен Мономаховой постройки, очень близкой по плану и технике киевскому образцу — Печерскому собору. Это был монументальный шестистолпный храм с отделенным стеной притвором и хорами в западной части со строгими фасадами, расчлененными плоскими лопатками[2]. Как указывает Патерик, собор был богато украшен живописью; и действительно, на внутренних частях стен были обнаружены остатки замечательной орнаментальной росписи. Сама техника кладки из тонкого плиткообразного кирпича и естественного камня довольно точно повторяла традиционную киево-византийскую технику. Правда, суздальские гончары, впервые ставшие кирпичниками, делали кирпич довольно плохо: он получался неровным и сохранял ясные следы производственного процесса — отпечатки уминавших глину крепких рук и грубые борозды от деревянных лопаток и форм.

Таким образом, начало каменного строительства в Ростово-Суздальском крае было прямым и непосредственным продолжением истории киевской архитектуры. Владимир

[1] Патерик Киево-Печерского монастыря, СПб., 1911, стр. 9 (тексты из источников здесь и далее даю в переводе.—*Н. В.*).

[2] Вертикальные членения фасадов по осям распора сводов.

Мономах сделал важнейший шаг, перенеся на новую почву киевскую архитектурную традицию. Достижения блестящей киевской культуры стали достоянием новых удаленных областей и городов, образовав основу их самостоятельного развития. Значение первых каменных построек Мономаха в Ростове и Суздале для дальнейшего развития искусства на севере было огромно: горожане Ростова и Суздаля впервые увидели монументальные каменные постройки, которые резко контрастировали по своим масштабам и художественному эффекту с их полуземляночными жилищами и даже деревянными хоромами городской знати. Новые постройки воспитывали в широких слоях населения новые эстетические идеалы и представления о красоте архитектуры.

В борьбе, вспыхнувшей за обладание Суздальской землей в самом конце XI века, на ряду со старыми городами Ростовом и Суздалем выдвигается новый культурный и стратегический центр, до того времени безымянный. Это был город Владимир, укрепленный Мономахом в начале XII в. и получивший его имя. Самым своим расположением на живописных холмах над рекой Клязьмой он близко напоминал Киев; княжеская цитадель, подобно киевской княжеской «Горе», господствовала над холмами города и широкой равнинной округой. Название пригородных мест и городских урочищ (Печерний город, речки Лыбедь, Ирпень, Почайна) также служили напоминанием о «матери городов русских». Подобно храму в Берестове, селе Мономаха под Киевом, на своем княжеском дворе, расположившемся на живописной вершине к западу от владимирской цитадели, он поставил третью на севере и первую во Владимире каменную церковь — Спаса. Повидимому, она развивала тип Берестовского храма — сравнительно небольшой четырехстолпной церкви феодального двора. Так в самом замысле будущей столицы княжества было очевидно то же стремление подражать архитектурной красоте Киева.

Однако строительные предприятия Мономаха не встречали сочувствия местного населения. Не говоря о полуязыческой массе горожан, к новой религии относилась скептически и местная боярская знать. Тот же Печерский Патерик в одном из своих лучших рассказов рисует выразительный образ суздальского боярина Василия, посланного в Киев с золотом и серебром для раки Феодосия Печерского и в пути предающегося вольнодумным мыслям о напрасной трате сокровищ «еже мертвого гроб оковати».

3

СТРОИТЕЛЬСТВО ЮРИЯ ДОЛГОРУКОГО

После строительства Мономаха мы не встречаем упоминаний о новых каменных постройках в Суздальском крае вплоть до середины XII в. Этот перерыв объясняется постоянным и напряженным интересом суздальского князя Юрия Долгорукого к обладанию Киевом и киевским княжеским престолом. Он несколько раз совершал тяжелые походы на юг и уделял мало внимания делам своей северо-восточной земли.

Только под 1152 г. мы находим в летописи большой перечень его построек: «Тогда же князь Юрий был в Суздале и Бог открыл его разумные очи на церковное строительство, и были поставлены в Суздальской стороне многие церкви: он поставил каменную церковь на Нерли святых мучеников Бориса и Глеба и в Суздале святого Спаса, а во Владимире каменную же церковь святого Георгия, он перевел город Переяславль от Клещина (озера) и заложил великий город и церковь каменную построил в нем святого Спаса и дивно наполнил ее книгами и мощами святых, и заложил город Юрьев и в нем построил каменную церковь святого Георгия». Под 1154 г. летопись сообщает о постройке князем Юрием города Дмитрова на р. Яхроме [1].

Сопоставление и анализ вариантов этого летописного текста показывают, что он суммирует постройки довольно длительного строительного периода — с 1152 по 1157 г., когда Юрий Долгорукий был занят постройкой новых княжеских городков-крепостей, закреплявших особенно важный район княжества — черноземное «ополье» (Юрьев, Переяславль и Дмитров), и сооружал в них небольшие каменные храмы. Первой была построена церковь Бориса и Глеба в селе Кидекше на р. Нерли под Суздалем, в укрепленном загородном дворе Юрия. Одновременно Юрий ремонтировал Суздальский собор, расширив его пристройкой с северной стороны придела Спаса. Затем, вместе с сооружением кольца земляных валов Юрьева на слиянии рек Колокши и Гзы там был построен Георгиевский собор. В это же время, в 1152 г., был заложен собор Спаса в черте новых валов Переяславля-Залесского, который, однако, остался не-

[1] Полное собрание русских летописей, т. XXIV, Петроград, 1921, стр. 77.

Рис. 3. Церковь Бориса и Глеба в Кидекше. Общий вид.

Рис. 4. Спасо-Преображенский собор
в Переяславле-Залесском (1152—1157).

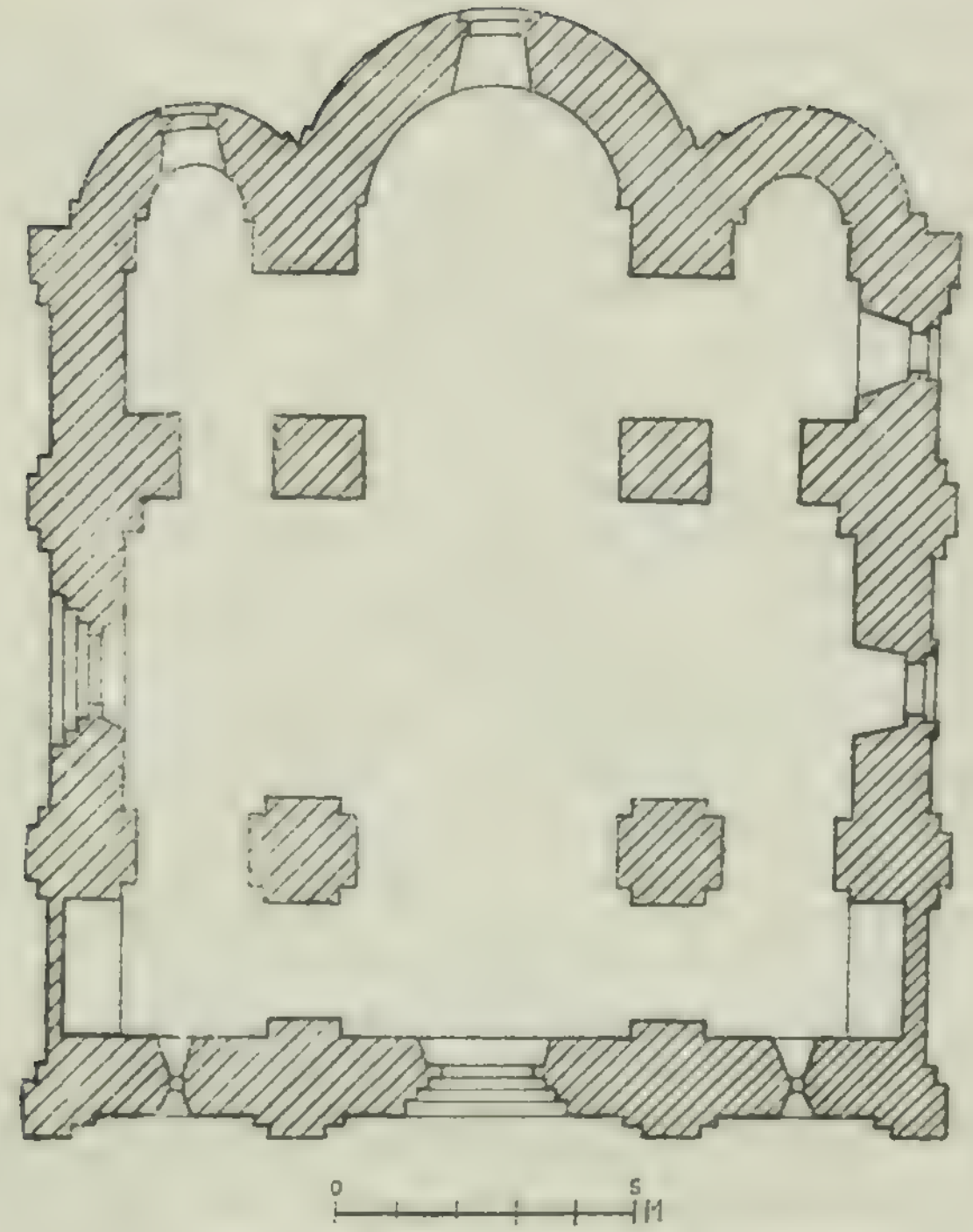

Рис. 2. Церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152). План

оконченным и был достроен уже сыном Юрия — Андреем. Наконец, уже в 1157 г., незадолго до смерти Юрия в Киеве, на его новом дворе во Владимире была построена церковь Георгия.

Из этих построек до нас дошла с искажением восточной части и перестроенным верхом церковь Бориса и Глеба в Кидекше (рис. 2) и собор в Переяславле-Залесском; о церкви Георгия во Владимире можно судить лишь по ее плану, открытому раскопками в основании позднейшей церкви, поставленной на месте древней; церковь Георгия в Юрьеве была заново перестроена в 1230—1234 гг.

Строительство Юрия было как бы каменной летописью его борьбы за подчинение княжеской воле местной знати, осевшей в старых городах его земли. Церковь Бориса и Глеба в с. Кидекше (рис. 3) в 4 км от Суздаля была храмом укрепленного княжеского двора на берегу р. Нерли, куда Юрий перенес свою резиденцию, обособляясь от суздаль-

гр 3893

ского боярства. Церковь Георгия во Владимире отражает следующий шаг княжеской власти по пути к ее полной самостоятельности и предрешает перенос столицы во Владимир. Это был также придворный храм, ставший рядом с церковью Спаса и двором Мономаха на краю городского холма. Остальные две церкви, сооруженные во вновь основанных князем крепостях — Юрьеве и Переяславле, маленьких военных городках, не имели тех широких задач, которые ставила жизнь перед соборами Ростова и Суздаля: они обслуживали, в основном, двор княжеского наместника и гарнизон крепости. Все это обусловило их скромные масштабы и общность их основных черт.

Эти постройки принадлежат к тому типу небольших дворцово-вотчинных храмов, который был начат разработкой в Берестове, повторен в церкви Спаса на Мономаховом дворе во Владимире и нашел широкое распространение во всех феодальных центрах XII в. В постройках Долгорукого этот тип здания приобретает вполне законченное и строгое выражение. Массив храма (рис. 4) представляет собой почти куб, но его высота несколько меньше горизонтальной стороны. Приземистость здания увеличена сильно выступающими с востока тяжеловесными полуцилиндрами алтарных апсид. Спокойные дуги закомар замыкают плоскости симметрично расчлененных фасадов, лишенных декоративной обработки. Большой цилиндрический барабан главы как бы вдавливает здание в землю и является главнейшим элементом его композиции. Выражение спокойной, упрямой и подавляющей мощи, характерное для храмов Долгорукого, усиливается скупой обработкой фасадов с их широкими членениями, узкими, как крепостная бойница, щелевидными окнами, обнаруживающими мощную толщу стены, и подчеркнуто-простыми обрамлениями входов. Это еще не столько настоящие перспективные порталы, сколько строгие ниши с прямоугольными уступами, напоминающие ниши фасадов киево-византийских построек XI в. В этом лаконизме внешних форм построек Юрия есть нечто роднящее их с храмами Новгорода, от которых их отличает бóльшая геометрическая четкость объемов и линий. Та же простота и могучая суровость характеризует интерьер храма, резко расчлененный хорами, лопатками стен и мощными крестчатыми столбами; здесь столь же ясно, как глава снаружи, господствует центральное подкупольное пространство; за невысокой алтарной преградой открывались глубокие полукружия апсид; под хорами церкви в Кидекше были сделаны аркосолии [1] для постановки гробниц умерших членов княжеской

[1] Ниши с полукруглым верхом.

семьи. Благодаря узким окнам храм был погружен в постоянный полумрак. Повидимому, при Юрии храмы даже не были расписаны; роспись Переяславского собора была сделана уже при князе Андрее, который также украсил храм отца нарядным полом из желтых и зеленых майоликовых плиток. Фрагменты росписи, сохранявшиеся в западной части под хорами, принадлежали к большой композиции Страшного суда; столбы под хорами были расписаны фреской под мрамор.

Дверь в северной стене Переяславского собора свидетельствует, что его хоры связывались переходом с располагавшимися по соседству деревянными хоромами княжеского управителя или же переход соединял храм с особой лестничной башней, как это мы увидим позже в Боголюбовском дворце. Возможно также, что собор через лестничную башню соединялся переходом с башней городской крепости. Повидимому, и в Кидекше храм включался в совокупность построек княжеского двора, размещавшихся однако с западной стороны храма. Вероятнее всего, эти связанные с храмом строения все были бревенчатыми зданиями, как это было и в известном из летописи дворце галицких князей.

Характерно самое место этих храмов в городском ландшафте: массивное кольцо земляных валов и рубленых крепостных стен выделяло город из окружающей среды; храм не был виден извне города: он ставился непосредственно около вала, обращаясь одной стороной на городскую площадь, на которую с остальных сторон выходили деревянные жилища горожан. Так было в Переяславле и Юрьеве. Иначе было в княжеской резиденции в Кидекше, где храм был придвинут к краю высокого берега р. Нерли и был виден издалека.

Эта идея господства храма в широком ландшафте, столь ярко развитая позднее зодчими князя Андрея, ощущается и в постановке Георгиевской церкви на владимирском дворе Юрия, расположенном также на краю крутого откоса городских высот.

Постройки Долгорукого выделяются среди современной им русской архитектуры своей техникой: в отличие от кирпичной кладки зодчих других областей древней Руси, продолжавших или видоизменявших киево-византийскую технику кирпичной кладки, здесь была применена новая прекрасная техника кладки из «белого камня» — местного известняка — с заполнением внутренней полости стены бутом. Камень клали почти «насухо», что создавало исключительный эффект белоснежной ровной поверхности и позволило

в дальнейшем применить богатую резную декорацию фасадов. Вместе с отдельными декоративными деталями (аркатурный пояс с поребриком в Кидекше, обрамление входа перспективным порталом) новая белокаменная техника свидетельствует о работе у Долгорукого пришлых мастеров, знакомых с приемами романского зодчества. Это были вероятнее всего западно-европейские строители, работавшие до 1152 г. у галицких князей, с которыми Юрий был в тесном союзе.

Как раз под этим годом Ипатьевская летопись описывает дворец галицких князей. Он включал в свой состав и небольшую белокаменную церковь Спаса, хоры которой были соединены деревянными переходами с лестничной вышкой сеней и с бревенчатыми хоромами дворца. Прошедшие уже в Галиче некоторую «школу» работы в рамках поставленных перед ними русских художественных и бытовых условий, романские зодчие донесли на север лишь свое белокаменное строительное мастерство и сравнительно небольшое количество декоративных форм, обогативших строгий облик простого крестово-купольного храма. Эта ограниченность проявления романских черт свидетельствует о связанности зодчих и здесь, на владимирском северо-востоке, строгими требованиями княжеского заказа и определенностью художественных традиций полуторавекового развития русской архитектуры.

В очерченных особенностях стиля построек Долгорукого находят яркое выражение вкусы и условия этого времени. Борьба за возвышение Владимирского княжества только начиналась; ее главными средствами были тяжелые походы на Киев и суровое подавление внутренней боярской оппозиции; меч воина заменял духовный меч идейной борьбы, которая еще не развернулась во всей своей сложности и остроте. Монументальное искусство стояло на втором плане; построенные в это время храмы полностью отвечали своему скромному общественному назначению, огромная сила идейного и эмоционального воздействия архитектуры еще не включалась в нараставшую социальную борьбу. Поэтому и архитектурный образ храмов времени Юрия предстоит перед нами как бы в виде начальной, и еще сырой схемы, которая, однако, глубоко насыщена суровым духом своего времени, выразившимся в мощной простоте и статичности конструктивно ясных форм.

4

НОВАЯ СТОЛИЦА

В княжение Андрея Боголюбского (1157—1175) архитектура переживает период яркого и плодотворного подъема, нарастающего в связи с напряженным прогрессивным развитием Владимиро-Суздальского княжества.

Андрей порывает с Киевом, за обладание которым бесплодно боролся его отец, и уходит на север. Здесь он лишает политической власти старейший центр земли — Ростов и переносит столицу в укрепленный Мономахом Владимир. Развивая начатую Юрием Долгоруким политику, Андрей Боголюбский выступает как непримиримый и энергичный борец за объединение Руси под сильной княжеской властью. Он находит горячую поддержку в прогрессивных общественных слоях — торгово-ремесленном населении городов и преданном ему мелком дворянстве — и борется с упорным противодействием могущественной феодальной знати — своего северного боярства и княжеских домов других русских областей и, в первую очередь, Киева. Он не останавливается перед военным разгромом (1169 г.) днепровской столицы, стоящей на пути его широких объединительных планов. Ему приходится вступить в неравную борьбу и с самой Византией, которая стремилась к духовной и политической власти над Русью, не допуская ее усиления и объединения. В руках Византии была могущественная сила средневековья — церковь, которая могла стать сильнейшим средством духовного сплочения Руси. Поэтому Андрей и его верный помощник епископ Феодор начали борьбу за самостоятельность владимирской церкви, которая мыслилась лишь как начало борьбы за самостоятельность русской церкви вообще. В связи с этим во Владимире развертывается напряженная литературная и церковно-политическая работа по созданию местных святынь (чудеса иконы Владимирской богоматери, почитание ростовского епископа Леонтия) и превращение культа богородицы в специально владимирский культ: богоматерь становится покровительницей г. Владимира и княжеской деятельности. В этой обстановке неизмеримо возрастает значение монументального искусства как в непосредственном оформлении новой столицы — Владимира, так и в общей системе идеологических средств политической борьбы.

Ко времени Андрея Владимир значительно разросся. Рядом с горой, занятой мономаховой крепостью, на высо-

кой кромке глубокой впадины, входившей амфитеатром в береговую гряду, стоял обширный княжеский двор с дедовской церковью Спаса и отцовским храмом Георгия. К княжескому двору примыкали, располагаясь по склону амфитеатра и его вершине, хоромы бояр и придворных. Первым делом Андрея было укрепление этого аристократического участка города: он был опоясан огромным валом с деревянными стенами и тремя бревенчатыми проездными башнями. К Клязьменской пристани выводили Волжские ворота, самим своим названием говорившие о растущих связях Владимира; в северном и северо-западном углах города стояли Иринины и Медные ворота. В непосредственном соседстве княжеского двора была построена белокаменная воротная башня, соединявшая значение триумфальной арки городских стен и их важнейшего оборонительного узла. Это — Золотые ворота Владимира (1164). Противоположный, низменный конец города, занятый посадом, разросшимся под стенами мономаховой крепости, был также обнесен валами. Там, где валы замыкали городской треугольник, была построена вторая каменная башня Серебряных ворот, выходивших на дорогу к княжескому городу Боголюбову и старому Суздалю. Серебряные ворота были, повидимому, повторением Золотых.

Так, по сторонам мономахова «города», словно могучие крылья, выросли новые, строго очерченные валами городские участки. В результате строительства 1158—1164 гг. город приобрел характерное до сего дня трехчленное строение своего плана,[1] представлявшего теперь подобие вытянутого вниз по течению Клязьмы треугольника, ограниченного с севера оврагами речки Лыбеди (рис. 5).

Редчайший памятник древнерусского военно-инженерного и одновременно архитектурного искусства — Золотые ворота дошли до наших дней в сильно искаженном и перестроенном виде. В конце XVIII в. были рассыпаны валы, примыкавшие с севера и юга к огромной арке ворот, и ее стены стали быстро разрушаться. Их укрепили контрфорсами по углам, спрятав их в круглые башни, меж которыми были построены жилые помещения и деревянная лестница, вводившая на верх ворот. Но и их верх не избежал ремонта: обветшавший свод ворот был переложен вместе с находившейся наверху древней надвратной церковью Положения риз богоматери, освященной в 1164 г.

Таким образом, от здания XII в. сохранилась лишь его древняя основа — две массивные белокаменные стены, нес-

[1] Западный — «Новый город», средний — «Печерний огород» и восточный — «Ветчанной город».

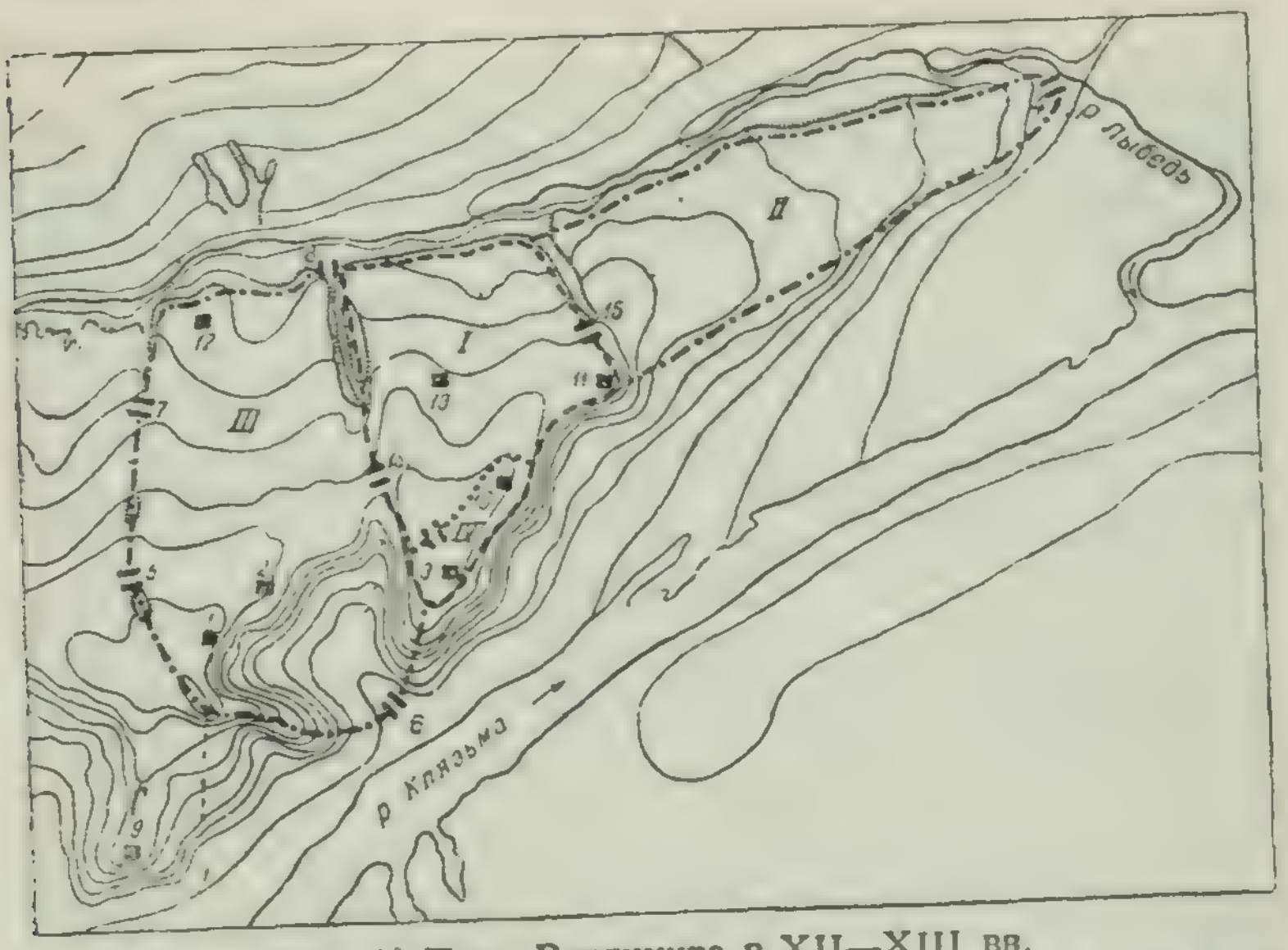

Рис. 5. План Владимира в XII—XIII вв.

I — Мономахов город; *II* — Новый город Андрея (посад); *III* — Новый город Андрея (княжеская часть); *IV* — Детинец. — *1*. ц. Спаса; *2*. ц. Георгия; *3*. Успенский собор; *4*. Серебряные ворота; *5*. Золотые ворота; *6*. Волжские ворота; *7—8*. Иринины и Медные ворота; *9*. Вознесенский монастырь; *10*. Димитриевский собор; *11*. Рождественский монастырь; *12*. Успенский «Княгинин» монастырь; *13*. ц. Воздвиженья на торгу; *14*. Торговые ворота; *15*. Ивановские ворота.

шие огромную арку проезда. Внутри его сохранилась арочная перемычка, к которой примыкали тяжелые дубовые створы воротных полотнищ, окованных снаружи золоченой медью и давших всему зданию имя Золотых ворот (рис. 6). По сторонам арки уцелели массивные кованые петли, на которых висели створы, и паз для толстого засова. Древнее «Сказание о чудесах владимирской иконы богоматери», составленное в 60-х годах XII в., рассказывает, как горожане в 1164 г., после окончания постройки, собрались полюбоваться на роскошно украшенное здание и как вырвавшиеся из стен тяжелые створы ворот придавили двенадцать человек, спасшихся благодаря «чуду» покровительницы города — богоматери. На внутренних стенах ворот, на уровне арочной перемычки, сохранились большие квадратные гнезда, в которые, одновременно с кладкой стен, были введены толстые дубовые балки; на эти балки настилался деревянный помост, деливший пролет пополам и простиравшийся до его наружного края. Это была боевая площадка, защищавшая подступ к створам ворот. На нее вы-

ходили по узкой каменной лестнице, помещавшейся в южной стене. Далее она вела на верх ворот.

Его первоначальный облик позволяют восстановить древние изображения Золотых ворот в знаменитой Радзивилловской летописи конца XV в., миниатюре Лицевого летописного свода XVI в., на древнейшем плане города 1715 г., хранящемся в библиотеке Академии Наук, и в росписи 1764 г. переходов дворца в Боголюбове. На этих изображениях мы видим огражденную зубчатым бруствером верхнюю боевую площадку ворот, посредине которой помещена крытая остроконечным шатровым верхом церковь Положения риз, уже «обновленная», по указу московского правительства, московским строителем В. Д. Ермолиным в 1469 г. Можно предполагать, что шатровое завершение церкви на крепостных воротах было и первоначально, в XII в.

Так выглядели Золотые ворота, служившие одновременно и целям усиленной обороны княжеской части города и задачам парадного торжественного въезда в столицу; возможно, что и их шатер был покрыт листами золоченой меди, усиливавшей художественный эффект здания. Самый конструктивный замысел Золотых ворот очень близок Золотым воротам Киева (1037), повторение которых столицей князя Андрея было не случайным. Как в Киеве через арку ворот открывался вид на перспективу деревянных жилищ, замыкавшуюся величественным храмом Софии и соседними храмами монастырей Ирины и Георгия, так и во Владимире перед вошедшим через Золотые ворота открывался справа ансамбль княжеского двора с белокаменными храмами Георгия и Спаса, перестроенным Андреем в 1164 г., а прямо перед ним шла главная улица города, замыкавшаяся Торговыми воротами мономаховой цитадели и ее крепостной стеной. За ними справа, на высоком юго-западном углу среднего города, возвышался величественный городской собор Успения богоматери, построенный Андреем в 1158—1161 гг.

Собор был важнейшим элементом и идейным центром величественного и широкого городского ансамбля. Он был виден почти со всех сторон при приближении к городу. Но особенно красив теперь был вид Владимира со стороны реки Клязьмы, с дороги, которая вела к Рязанской и Муромской земле и с востока — к Боголюбову, Суздалю и Ростову. В живописной панораме города, открывавшейся зрителю, с далеких заклязьменских полей, собор занимал центральное место; к западу от него была видна живописная группа храмов и зданий княжеского двора. Если смотреть с востока, за белокаменной башней Серебряных ворот

Рис. 6. Золотые ворота во Владимире (1164).

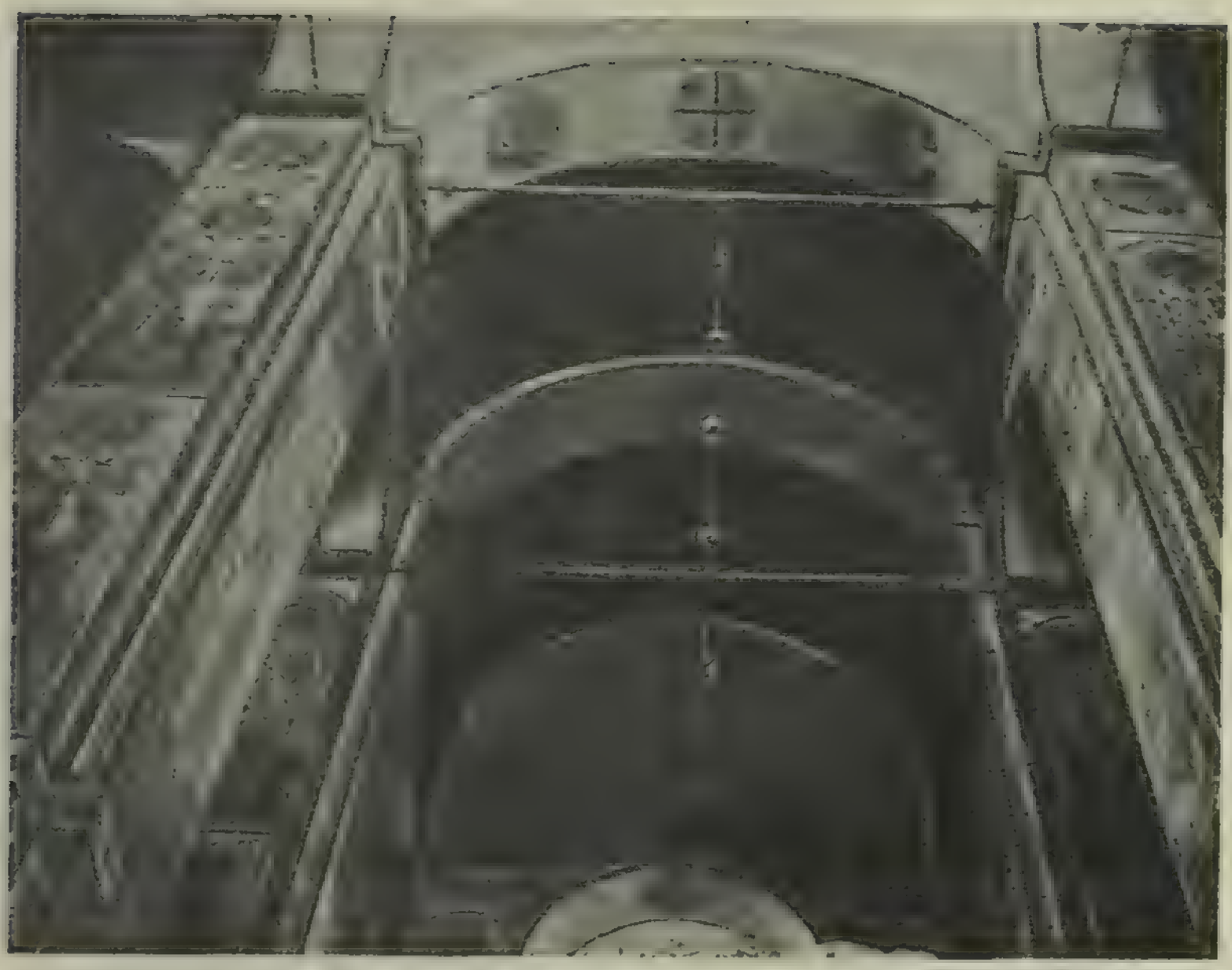

Рис. 8. Успенский собор. Своды.

Рис. 9. Сион XII века (из ризницы Московского Успенского собора).

Рис. 10. Успенский собор. Разрез по северному нефу (обмер архитекторов Н. Н. Устинова и Г. К. Патрикеева).

город полого поднимался в гору, замыкавшую горизонт и опоясанную западной стеной мономаховой крепости с Ивановскими воротами; ее высшую точку занимал силуэт собора. Красота места, избранного для крепости острым глазом крупного полководца и умного писателя Мономаха, была теперь умножена средствами архитектурного искусства.

5

УСПЕНСКИЙ СОБОР

Успенский собор был не только центральным зданием городского ансамбля Владимира, он был крупнейшим и наиболее богатым сооружением зодчих князя Андрея. Княжеский замысел видел в храме владимирского епископа будущую кафедру независимой от Киева митрополии, учреждения которой настойчиво добивался Андрей.

Поэтому храм привлекал особое внимание и заботу князя Андрея. Закладывая собор в 1158 г. одновременно с новыми укреплениями своей столицы, он дал собору «много именья, и слободы купленные им и с данями, и свои лучшие села, и десятину в своих стадах, и десятую часть доходов от торга»[1]. Андрей следовал в этом примеру кн. Владимира I Святославича киевского, обеспечившего десятиной и имуществом первую соборную церковь на Руси — (храм богородицы-Десятинной) В 1160 г. постройка соборной церкви была закончена, и князь «дивно украсил ее многоразличными иконами и драгим каменьем без числа, и церковными сосудами, и верх ее позлати; по вере же его и по заботе о святой Богородице, привел к нему Бог из всех земель мастеров, которые украсили эту церковь роскошнее всех других церквей»[2]. В 1161 г. собор был расписан.

Суждение о первоначальных формах андреевского Успенского собора затруднено, так как после городского пожара 1185 г., при кн. Всеволоде, он был в 1185—1189 гг. обстроен с трех сторон широкими галереями и получил новые, более обширные алтарные апсиды (рис. 7). Стены храма, оказавшегося в футляре обстроек, были прорезаны арочными пролетами и превратились, фактически, во внутренние столбы нового Всеволодова собора, соединенные арочными пере-

[1] Летопись по Лаврентьевскому списку, СПб., 1897, стр. 330.
[2] Там же, стр. 333.

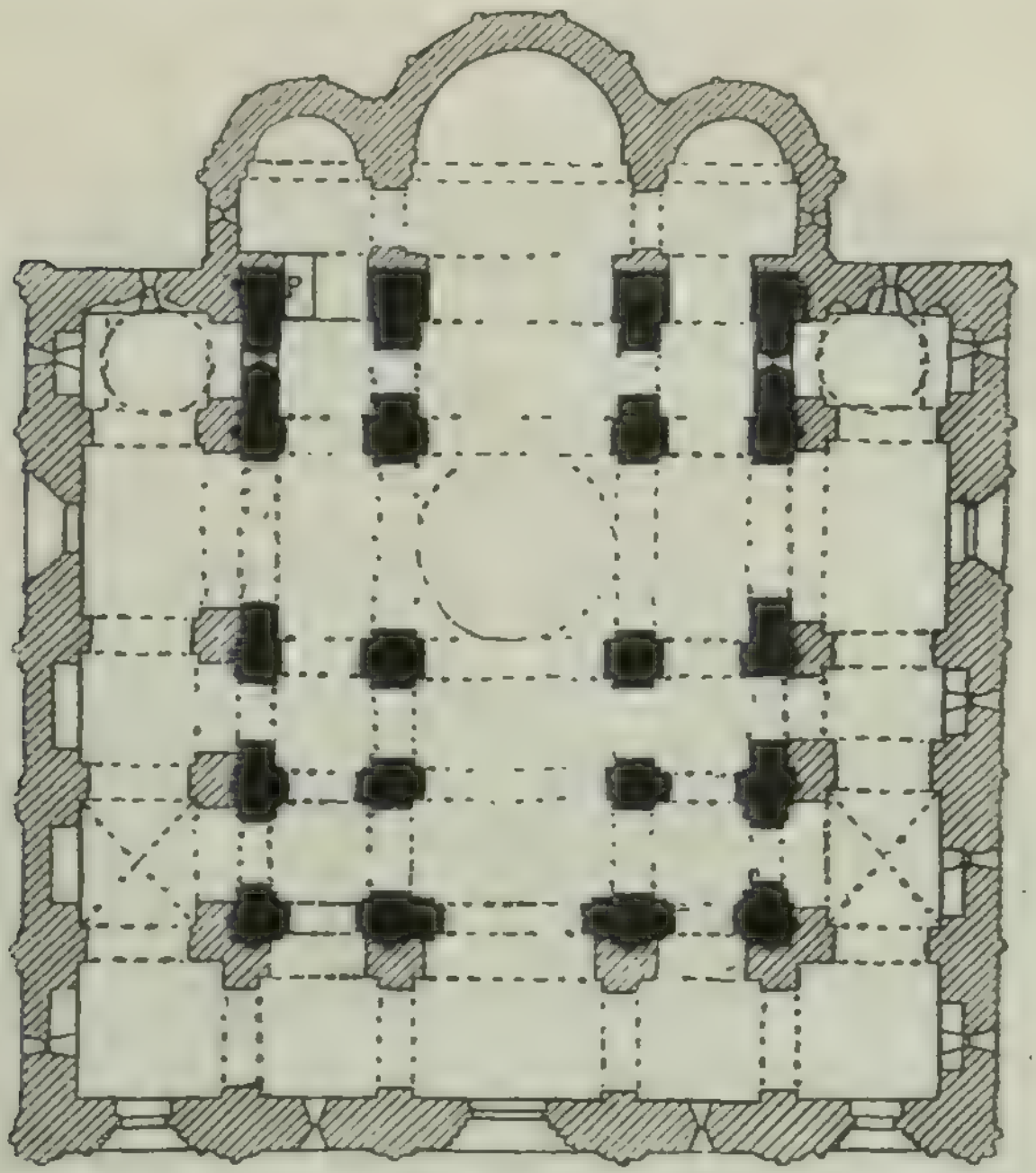

Рис. 7. Успенский собор. План (1158—1189)

мычками с новыми наружными стенами. По углам пристроек были поставлены четыре новых главы, образовавшие вместе со старой центральной торжественное и спокойное пятиглавие нового храма. Однако на основании сохранившихся частей и других вспомогательных данных мы можем с достаточной полнотой представить первоначальный облик этой великолепной постройки андреевских мастеров.

Это был шестистолпный собор, следовавший обычному в XII в. типу городских соборов, ведущих, как и Суздальский собор Мономаха, свое начало от уже освященного обычаем образца — собора Киево-Печерского монастыря. Однако владимирские зодчие внесли много нового и своеобразного в трактовку этой старой схемы. Они придали продолговатому плану и фасадам храма гармоничное членение и проявили особое мастерство в композиции его внутреннего пространства. Путем тонкого выбора пропорциональных соотношений владимирским зодчим удалось создать впечатление большого объема и высоты храма; сравнительно тонкие столбы казались особенно стройными и высокими и как бы без усилия несли своды (рис. 8). Этому эффекту легкости

и высоты храма аккомпанировали скульптурные детали: внизу, в пятах арок под хорами, были резные карнизы, покрытые плоским, почти графическим растительным узором; вверху, в пятах подпружных арок, были изваяны почти трехмерные парные фигуры лежащих львов — символ принадлежности храма князю. Входившего в храм поражало обилие света, струившегося из 12-оконного купола; Христос, изображенный в его своде, казался парящим в воздухе. В конструкции этого большого купола мастера применили своеобразный прием, введя в дополнение к угловым парусам восемь малых промежуточных парусов, образовавших плавный переход от квадрата арок, несущих барабан, к его окружности.

Внутреннее убранство храма было исключительно красочным и богатым и подчеркивало его архитектурные формы. Его стены были покрыты цветным ковром росписи (1161). На западной стене и под хорами развертывалась композиция Страшного суда и связанных с ней сюжетов. Изображения святых на столбах храма были обрамлены живописными арками на колонках: стройный столб как бы превращался в ряд поддерживающих одна другую легких аркад. Повидимому, в виде сквозной аркады была оформлена и алтарная преграда, убранная драгоценными тканями и открывавшая глубокие апсиды алтарной части. Пол из цветных майоликовых плиток отражал сиянье свечей многочисленных хоросов и паникадил, сделанных, как и вся утварь, княжескими ювелирами из золота и серебра. Таким же ювелирным шедевром был амвон, возвышение для священнослужителя, залитый светом, струящимся из купола. В повести о гибели князя Андрея, внесенной в Ипатьевскую летопись, так описывается современником убранство Успенского собора: «князь Андрей... создал очень красивую каменную соборную церковь святой Богородицы и украсил ее различными изделиями из золота и серебра; он устроил трое позлащенных дверей, украсил храм драгоценными камнями и жемчугом и всякими удивительными узорочьями; он осветил церковь многими серебряными и золотыми паникадилами, а амвон устроил из золота и серебра. Богослужебные золотые сосуды, рипиды и вся прочая утварь, украшенные драгоценными камнями и жемчугом, были многочисленны. Три больших иерусалима были сделаны из чистого золота и многоценных камней. Так что церковь Богородицы была так же удивительно красива, как храм Соломона»[1] (рис. 9).

[1] *Летопись по Ипатьевскому списку*, СПб., 1871, стр. 395—396.

Слева от царских врат алтарной преграды стояла главная святыня храма — икона Владимирской богоматери, украшенная золотым убором с драгоценными камнями. Это было прекраснейшее произведение безымянного византийского живописца, украшавшее один из храмов Вышгорода и увезенное князем Андреем на север. Летописец рассказывает, как в храмовой праздник Успения стекались на поклонение иконе толпы народа, как открывались двери собора и через его средний поперечный неф,[1] меж вывешенных по сторонам на «двух вервях чудных» драгоценных тканей и облачений, шли процессии паломников. Внутреннее пространство храма, таким образом, связывалось с пространством городской площади и в этом отношении напоминало связь с городом киевского Софийского собора, открытого на площадь аркадами своих галерей.

Той же сложностью и красотой характеризовалось и наружное убранство Успенского собора (рис. 10). Вместо скупых плоских лопаток и скромного пояска арочек, составлявших всю отделку фасадов Борисоглебской церкви в Кидекше, появились сложные пилястры,[2] увенчанные пышными лиственными капителями, а аркатурный поясок превратился в изящный фриз стройных колонок. Капители пилястр сохранились над сводами всеволодовых обстроек, а части колончатого пояса уцелели на стенах храма, оказавшихся внутри нового расширенного собора.

Важнейшим новшеством архитектурной декорации храма было введение в ее систему резного камня. Это был прием, чуждый древней киево-византийской архитектуре: греческая и русская церковь вообще отрицательно относились к изобразительной пластике. Напротив, этот род убранства был характерен для архитектуры романского мира.

Вопрос о резном убранстве Успенского собора 1158—1161 гг. является одним из наиболее спорных в реконструкции его первоначального облика. На месте не сохранилось ни одного рельефа, но как показывают исследования, рельефы, помещенные в целом и сбитом виде на фасадах собора Всеволода, относятся к декорации первого андреевского собора (рис. 11). Они, как и отдельные резные камни, хранящиеся во Владимирском и Государственном Историческом музеях, происходят, главным образом, из средних делений фасадов андреевского собора, выбранных или переложенных в верхних частях при обстройке Всеволода. Гипотетически восстанавливаемая система резного убранства Успенского собора была еще очень строгой и сдержанной.

[1] Пространство между рядами столбов или столбами и стеной.
[2] В данном случае сочетание лопатки с полуколонной.

Рис. 11. Успенский собор. Львиная маска.

Рис. 12. Успенский собор (1158—1161)
(реконструкция автора).

Верхние поля его центральных закомар занимали сложные композиции: «40 мучеников севастийских», «Три отрока в пещи», «Вознесение Александра Македонского» — излюбленный сюжет средневековой фантастики. Ниже, повидимому, шли женские маски — символы культа богоматери-девы, а по углам окон были помещены изображения зверей или львиные маски. Все эти рельефы, как и резьба лиственных капителей, характеризуются сочной пластичностью. Декоративное богатство фасадов Успенского собора усиливалось обилием позолоты деталей и применением наружной росписи. Колонки аркатурного пояса были вызолочены; среди них помещались фресковые изображения святых, птиц, орнаментов; листами позолоченной меди были окованы колонки украшенных резьбой порталов и простенки меж окон главы. Летопись свидетельствует о позолоченных скульптурных или прорезных из листов вызолоченной меди изображениях и «кубках», завершавших закомары, а также о вызолоченных «ветрилах» — флюгерах. Так эффект белоснежных масс храма обогащался игрой света и тени, красочной живописью и позолотой.

Общие пропорции храма характеризовались спокойным движением вверх, его стройное, ослепительно сверкавшее белизной и золотом тело легко и торжественно завершало городской холм.

Однако Успенский собор (рис. 12) не был изолированной церковной постройкой, но включался в сложный монументальный ансамбль епископского двора, располагавшегося около собора. Источники говорят о двух примыкавших к собору пристройках: северной — «владычных сенях» и южной — тереме. Как показывают древние изображения собора, это были квадратные каменные башни с лестницами, вводившими на хоры собора и одновременно — в здания епископского двора. Единственным следом этих башен и звена переходов являются две двери на хоры андреевского собора и подводящие к ним площадки переходов, покоящиеся на крестовых сводах. Башни, завершавшиеся, вероятно, подобно дворцовым теремам, шатрами, выступали за черту западного фасада собора, фланкируя его подобно башням крепостных ворот и усиливая выражение силы и мощи, заложенное в образе храма. В то же время они напоминали величественный образ центрального храма Киевской Руси — Софийского собора в Киеве, славу и значение которого князь Андрей стремился передать своей новой столице Владимиру.

Но строгая красота древней архитектуры Киева с розовато-белыми кирпичными фасадами храмов, оживленными

игрой свето-тени в декоративных нишах и оконных проемах, казалась связанной с уходящей стариной для смотревшего далеко вперед владимирского князя. Именно поэтому церковь, выстроенная киевскими зодчими деда Андрея Владимира Мономаха на княжеском дворе во Владимире, не удовлетворяла новым эстетическим вкусам, и князь приказал разрушить ее и построить новый белокаменный храм Спаса (1164). Повидимому, он характеризовался тем же изысканным царственным изяществом и декоративным богатством, что и Успенский собор. Раскопки обнаружили многочисленные обломки прекрасных майоликовых плиток полов придворной церкви Андрея, отличающиеся поразительной красотой расцветки.

Но подлинным шедевром церковного строительства андреевских зодчих был построенный после церкви Спаса храм Покрова богородицы на устье реки Нерли.

6

ПОКРОВ НА НЕРЛИ

В церковном строительстве Андрея Боголюбского исключительное значение приобрел культ богоматери. Празднику ее Успения был посвящен главный храм столицы; завершавшая главные Золотые ворота Владимира надвратная церковь посвящалась празднику Положения риз богородицы; храм боголюбовского дворца был посвящен Рождеству девы Марии. Князь и церковь усиленно развивали культ богоматери, которая становилась божественной покровительницей города Владимира, его земли и деятельности владимирского самовластного князя. Сохранившийся до нас замечательный памятник владимирской литературы 60-х годов XII в. «Сказание о чудесах Владимирской иконы Богоматери» прославлял чудесную силу главной святыни края и восхвалял ее помощь владимирским людям. Волей князя и владимирских церковных властей во Владимире был установлен новый, неизвестный в Византии праздник Покрова богоматери, наиболее ярко выражавший господствующую мысль о высоком покровительстве богоматери и едва ли не наиболее утонченный по своему идейному сюжету из всех богородичных праздников. Этому новому празднику и был посвящен храм, построенный на реке Нерли по соседству с Боголюбовским замком.

Храм теперь одиноко стоит среди равнинных, мягко холмящихся к горизонту заливных лугов, окаймленных с юга

заречными сосновыми лесами. Здесь, окруженные глубоким миром и тишиной русской природы, создавали зодчие князя Андрея свою каменную сказку о чуде богоматери, доведя до предельного утонченного совершенства художественные принципы, впервые выраженные в Успенском соборе.

Церковь Покрова очень не велика по масштабам и следует типу небольших четырехстолпных храмов времени Долгорукого. Однако, как и в Успенском соборе, старой схеме было придано совершенно новое истолкование. Храм был несколько вытянут по продольной оси и утерял старую «кубическую» массивность. Его алтарные апсиды приобрели легкие пропорции, сообщившие храму стройность и уравновешенность масс и силуэта. При небольшой внутренней площади здания, его столбы были очень массивны; так же были значительно усилены многообломными пилястрами и внутренними лопатками работающие части стен, превратившиеся в своего рода «столбы», промежутки между которыми были заполнены сравнительно тонкими простенками. Таким образом, в отличие от построек Долгорукого, здание приобрело изящество и уравновешенность пропорций, а в конструктивном отношении бо́льшую рациональность: конструктивный скелет здания был ясно и четко выделен.

Внутреннее пространство также характеризуется развитием тех качеств, которые мы отмечали в Успенском соборе. Здесь зодчие стремились еще острее подчеркнуть впечатление высоты и легкости храма. Они несколько опускают хоры, освобождая верхнюю полость интерьера. Усиливая контраст соотношения пролетов и высот арок, они создают чисто оптическую иллюзию значительной высоты и вертикальной устремленности пространства. Это впечатление они снова подчеркивают обилием вертикальных линий, например в открытых внутрь храма апсидах. Несомненно, храм был богат драгоценной утварью и произведениями утонченного ювелирного мастерства и не уступал в этом отношении другим храмам князя Андрея. Он был также расписан фресками, сохранявшимися в куполе еще в середине прошлого века. Его вершину занимало изображение Христа, окруженного архангелами и многокрылыми серафимами, а ниже, в изящных медальонах и арочных обрамлениях между окон, были помещены фигуры святых и апостолов.

Внешний облик и пропорции храма отличаются исключительной стройностью и изяществом; он как бы без усилия поднимает легкий и слегка вытянутый барабан главы, имевшей первоначально не луковичное, а шлемообразное покрытие. Стройность и изящество здания достигаются не только чудесной согласованностью его форм, но и гениаль-

ным уменьем зодчих подчинить все его внешние детали своей основной идее — устремлению храма к небу (рис. 13). Они помещают аркатурно-колончатый пояс выше уровня хор: нарушив его связь с конструкцией здания, они сохраняют рациональное членение фасада по высоте на две равные зоны. Характерно, что самый пояс получает такие пропорции и ритм, что глаз прежде всего воспринимает не его горизонталь, но вертикали его стройных колонок: они поставлены чаще, чем в Успенском соборе. Основным элементом фасадов являются многообломные широкие пилястры с приставными колонками, образующие мощные пучки вертикалей, влекущие глаз кверху; тонкие полуколонки украшают также и алтарные апсиды. Очень характерно, что в восточных делениях боковых фасадов стенная плоскость почти исчезает; это не случайный результат своеобразного членения плана, но сознательный прием зодчих, стремящихся ослабить ощущение материальной весомости стены.

Подобно Успенскому собору, церковь Покрова украшена резным камнем. Но и пластику зодчие подчиняют своей основной идее, располагая и объединяя рельефы так, что глаз не может прочитать за ними горизонтального напластования тяжелых рядов стенного камня, почти не ощутимых также благодаря мастерству самой кладки. Дробная профилировка откосов узких и высоких окон маскирует открывающуюся толщину стены. Все эти детали, вновь и вновь подчеркивая легкость и высоту храма, создают, кроме того, игру свето-тени, дробящую поверхность фасадов и обогащающую художественный эффект целого. Чудесная гармоничность Покрова на Нерли роднит это гениальное архитектурное произведение с музыкой.

Тем же классическим чувством меры и ясности проникнуто резное убранство храма, повторяющее одну и ту же схему на всех фасадах. В центре резной декорации храма находится фигура играющего на струнном инструменте библейского царя Давида, пророчествовавшего о деве Марии (рис. 14). По сторонам псалмопевца изображены львы и голуби, с образами которых мы часто встречаемся в Псалтири. С культом богоматери связаны и женские маски, повторяющиеся во всех последующих богородичных храмах владимирского края; они образуют как бы фриз, опоясывающий стены храма. Грифоны, терзающие ягненка, помещенные в угловых закомарах, восходят к древнейшим образам «звериного стиля», но здесь они, возможно, также связаны с символикой книги псалмов Давида. Орнаментальная резьба одевает архивольты [1] порталов; резец мастера обога-

[1] Арочные завершения порталов.

Рис. 13. Покров на Нерли (1165). Общий вид.

Рис. 14. Покров на Нерли. Деталь фасада.

Рис. 15. Боголюбово. Собор и башня (современный вид).

Рис. 16. Боголюбово. Дворцовый собор. Деталь портала (раскопки автора 1938 г.).

щает и колончатый пояс, украшая его капители лиственной резьбой и заменяя простые консоли резными масками и фигурами.

Если сопоставить храмы Юрия с церковью Покрова на Нерли, то можно сказать, что первые с предельной ясностью выражают физическую силу в ее прямом и непосредственном материальном выражении; напротив, архитектурный образ Покрова на Нерли проникнут глубокой одухотворенностью. Его напряженное и трепетное стремление ввысь вступает в противоречие со старой купольной схемой храма. В византийском житии Андрея Юродивого, послужившем материалом для литературного оформления культа Покрова, образ богоматери наделяется тою же утонченностью: она является в видении «вельми высока сущи». Сложность воплощенных в церкви Покрова на Нерли идей и общая духовная атмосфера ее эпохи, наполненная интересом к чудесному и глубокой верой в это чудесное, безусловно оказали решающее воздействие на творческую мысль зодчих, подведя ее к сложным, почти иллюзионистическим, приемам выражения художественного образа.

Подобно Успенскому собору, церковь Покрова на Нерли включалась в ансамбль зданий монастыря, храмом которого она служила. На ее южной стене сохранилась дверь, ведшая на хоры; здесь примыкал поднятый на арках переход и двухэтажная лестничная башня, украшенная, подобно храму, рельефами: изображениями барсов и грифов, выполненных в очень плоской манере. Эта группа пристроек, пониженная по сравнению с храмом, являлась дополнительным «масштабным порогом», подчеркивавшим его высоту и стройность.

Ансамбль монастыря с его прекрасным храмом был живописно расположен на берегу реки, отражаясь в ее водах. Здесь проходили суда, направлявшиеся к княжескому Боголюбовскому замку, лежавшему в километре к северу на прибрежных высотах Клязьмы. Покровский монастырь был как бы его архитектурным предисловием.

7

БОГОЛЮБОВСКИЙ ЗАМОК

Летопись сравнивает Боголюбовский замок с киевским Вышгородом. Это был «город», построенный князем «собе», т. е. его личная резиденция и крепость. Заняв возвышенность невдалеке от устья Нерли, крепость закрыла выход водного пути от Суздаля, который оказался под контролем

самовластного князя Андрея. Это был очень рискованный политический акт. Поэтому выбор места для княжеского замка был объяснен как воля богоматери, икону которой Андрей вез с собой из Киева. «Сказание о чудесах» повествует, что здесь кони, везшие икону, остановились и не хотели двигаться с места.

Княжеский замок в 1158—1165 гг. был пышно обстроен; здесь был обширный княжеский дворец, где князь Андрей принимал гостей и послов, где проходили княжие досуги в кругу избранных приближенных. Боголюбов-город был после Владимира вторым политическим центром третьей четверти XII в. Здесь в 1175 г. в своем дворце князь Андрей был убит заговорщиками из среды крамольной боярской знати. После этого Боголюбов грабил князь Глеб рязанский; затем монголы, захватившие Владимир, прошли разрушительным ураганом через боголюбовские высоты. На месте Боголюбова-города возникает Боголюбов-монастырь. Древние стены и постройки княжеского замка ветшают, разрушаются и перестраиваются. В конце XVII в. игумен Ипполит переделывает и роскошный дворцовый собор; он расширяет его окна, и древний храм в 1722 г. рушится, уступая место новому, рядом с которым судьба счастливо сохраняет драгоценный остаток дворцового ансамбля XII в. — каменную лестничную башню и поднятый на арках переход на хоры собора. Вокруг собора в XVIII—XIX вв. выросли новые здания: на месте дворца — корпус монастырских келий, с запада — трапезная церковь и огромный собор казенного «тоновского» стиля.

Так прошлое древнего Боголюбова и его памятники почти исчезают из поля зрения науки. Древних остатков дворца, сохраненных при новом соборе и получивших по традиции имя «палат Андрея Боголюбского», касается в своем труде о древнерусском гражданском зодчестве архитектор А. Потапов. Он сделал единственный опыт реконструкции дворцового ансамбля, соединив второй этаж башни деревянным переходом с двухэтажными «хоромами» дворца. В таком виде и представляли архитектуру замка князя Андрея вплоть до археологических раскопок 1934—1938 гг., которые позволили вернуть Боголюбову его прошлое и славу одного из лучших архитектурных памятников русского средневековья.

Боголюбов, подобно Владимиру, сочетал земляные, частью сохранившиеся и теперь, укрепления-валы с белокаменными башнями и был сильной крепостью. Земляные валы и деревянные стены опоясывали его по бокам и с тыловой стороны, обращенной к Суздалю, а поднимавшиеся

над речной пристанью береговые обрывы были завершены стеной с прекрасными белокаменными башнями. Цоколь одной из них, ближайшей к дворцовому собору, был открыт раскопками на южном склоне боголюбовского холма.

Центром замка был княжеский дворец. Как Успенский собор и епископский двор во Владимире, так и Боголюбовский дворец поставлен на краю берегового обрыва и был виден издалека. В свою очередь, из его окон был виден в зелени лугов Покровский монастырь над Нерлью и открывался живописный ландшафт речных пойм, окаймленных на горизонте массивами лесов. Раскопки раскрыли шаг за шагом его уцелевшие под землей среди монашеских могил и склепов белокаменные стены, позволив с значительной точностью воскресить облик части дворцового ансамбля XII в. во всем его своеобразии и красоте.

Центром ансамбля был дворцовый собор Рождества богородицы (рис. 15). Нижние части его стен, разобранных после разрушения, послужили фундаментом выстроенного в середине XVIII в. храма и были раскрыты произведенными нами в 1934—1938 гг. раскопками. Описание разрушенного храма летописцем монастыря XVIII в. игуменом Аристархом и современные его постройке восторженные свидетельства очевидца, запечатленные в Ипатьевской летописи повестью о смерти Андрея, вместе с материалом раскопок дали возможность воссоздать боголюбовский дворцовый собор.

Это был, как и Покров на Нерли, сравнительно небольшой четырехстолпный храм, близкий по стилю, спокойным пропорциям и наружному убранству владимирскому Успенскому собору. Его фасады членились на три доли сложными пилястрами и были опоясаны на середине высоты аркатурно-колончатым поясом с такими же простыми клинчатыми консолями, как и в Успенском соборе. Пояс переходил и на алтарные апсиды, оживленные тонкими полуколонками. Поля стен украшали резные камни; при раскопках были найдены женские маски, уже знакомые нам по Покрову на Нерли, как спутники богородичного культа, а на фасадах существующего храма сохранились три львиные маски. Повидимому, система скульптурной декорации дворцового собора была, в основном, подобна убранству Покрова на Нерли: приведенные выше слова летописи о позолоте и украшениях из вызолоченной меди отнесены автором этого повествования и к боголюбовскому храму. Открытый раскопками западный портал собора, выходивший на дворцовую площадь, действительно сохранил следы оковки тонкими листами золоченой меди. Ему предшествовал упоминаемый лето-

писью притвор, представлявший, повидимому, открытую сень на колоннах [1] (рис. 16).

Интерьер дворцового собора (рис. 17) представлял собой совершенно исключительное и своеобразное явление. Крестчатые столбы здесь были заменены круглыми, расписанными под мрамор колоннами с аттическими базами и огромными вызолоченными лиственными капителями. Хоры, вымощенные цветными майоликовыми плитками, были высоко подняты над головами молящихся и пространство храма носило черты высокого и просторного торжественного зала. По пышности и богатству внутренней отделки дворцовый храм также не уступал Успенскому собору. Он был расписан прекрасными фресками, многочисленные фрагменты которых были найдены при раскопках. Пол храма был вымощен толстыми, запаянными оловом медными плитами, казавшимися современникам золотыми. За сквозной белокаменной алтарной преградой, в глубине средней апсиды, вздымала свой шатровой верх алтарная сень с резными изображениями Христа, богоматери и Иоанна Предтечи.

Летописец с равным восторгом описывает великолепие церковной утвари боголюбовского и владимирского храмов: «Подобно премудрому царю Соломону, создавшему Святая Святых, благоверный князь Андрей сотворил эту церковь в воспоминание о себе. Он украсил ее многоценными иконами, золотом, драгоценными каменьями и крупным, не имеющим цены жемчугом, а также разнообразными и аспидными цатами [2] и всякими узорочьями. Церковь ослепляла глаза, так как вся она была золотой: приходившие изумлялись золотым многоценным сосудам; видевшие не могли передать словами красоты церкви. Она была украшена золотом и эмалями, разнообразными сосудами; здесь был золотой иерусалим с драгоценными камнями, бесценные рипиды и различные паникадила. Внутри церкви от верха и до пола, по стенам и по столпам все было ковано золотом, как и церковные двери и ободверье (портал). Так же была украшена золотом от верха и до денсуса алтарная сень церкви, исполненная красоты, созданной воображением художников».

Автор этого описания боголюбовского храма сообщает далее, что князь Андрей любил водить на его хоры приезжавших в Боголюбов послов и купцов соседних стран, которые приходили в изумление от его красоты. Плакавший над телом убитого князя киевлянин Кузьмище вспоминал: «Теперь тебя, господин, не хотят знать даже твои слуги.

[1] Ввиду того, что мы не располагаем точными данными о формах притвора, он и не показан в нашей реконструкции.

[2] Декоративное украшение иконы.

Рис. 17. Боголюбово. Дворцовый собор. Реконструкция.

А было время, когда приходил гость из Царьграда, или из иных краев Русской земли, или из латин, из христианских или языческих стран и ты говорил: «введите их в церковь и на полати (хоры), пусть видят истинное христианство и крестятся». Так и было: и болгары, и евреи, и все язычники, видевшие славу Божию и украшение церковное, еще больше оплакивают твою кончину...»[1] Но хоры собора были лишь звеном в торжественной анфиладе переходов, связывавших его в северном направлении с дворцом, а в южном — с башней замковой стены.

Как упоминалось выше, к северному фасаду существующего собора примыкает единственный сохранившийся фрагмент дворцового ансамбля — лестничная башня и переход на хоры. В нижнем этаже башни помещается освещенная узкими окнами каменная винтовая лестница, ведущая в верхнее помещение, освещенное прекрасным тройным окном, обращенным к реке и Покровскому монастырю (рис. 18). Через дверь в южной стене попадали в маленькую комнату перехода на хоры, поднятую, подобно переходу Успенского собора, на арках и крестовом своде и освещенную маленькими прямоугольными оконцами. Снаружи переход и башня опоясаны колончатым фризом, который на западном фасаде башни повторен дважды для связи с уровнем пояса перехода.

Любопытно, что эти элементы ансамбля примыкали к собору постепенно: сначала был пристроен переход на арках, закрывший вполне отделанную и украшенную поясом колонок часть фасада храма. Фасадный пояс перехода заходил и на его северную стенку и был так же перекрыт пристроенной вскоре лестничной башней, оказавшись внутренним «украшением» ее верхней комнаты. Так же и на башне нижний колончатый пояс украшает и ее северный фасад, который, казалось, выходил на открытый воздух. Однако над ним сохранилась заложенная дверь, выводившая на дворцовый переход, который А. Потапов и изображал в виде легкого деревянного помоста с перилами. Иначе думал первый исследователь древностей Боголюбова В. И. Доброхотов, полагавший, что с севера к башне примыкало новое звено белокаменных переходов.

Забытая мысль владимирского археолога блестяще подтвердилась раскопками. Здесь под слоем белокаменного щебня развалин сохранились цоколи переходов, примыкавших к башне под углом и шедших, отклоняясь к востоку, в направлении дворца. Их нижний этаж представлял собой монументальную аркаду, несшую собственно переход-га-

[1] Ипатьевская летопись, стр. 397 и 401.

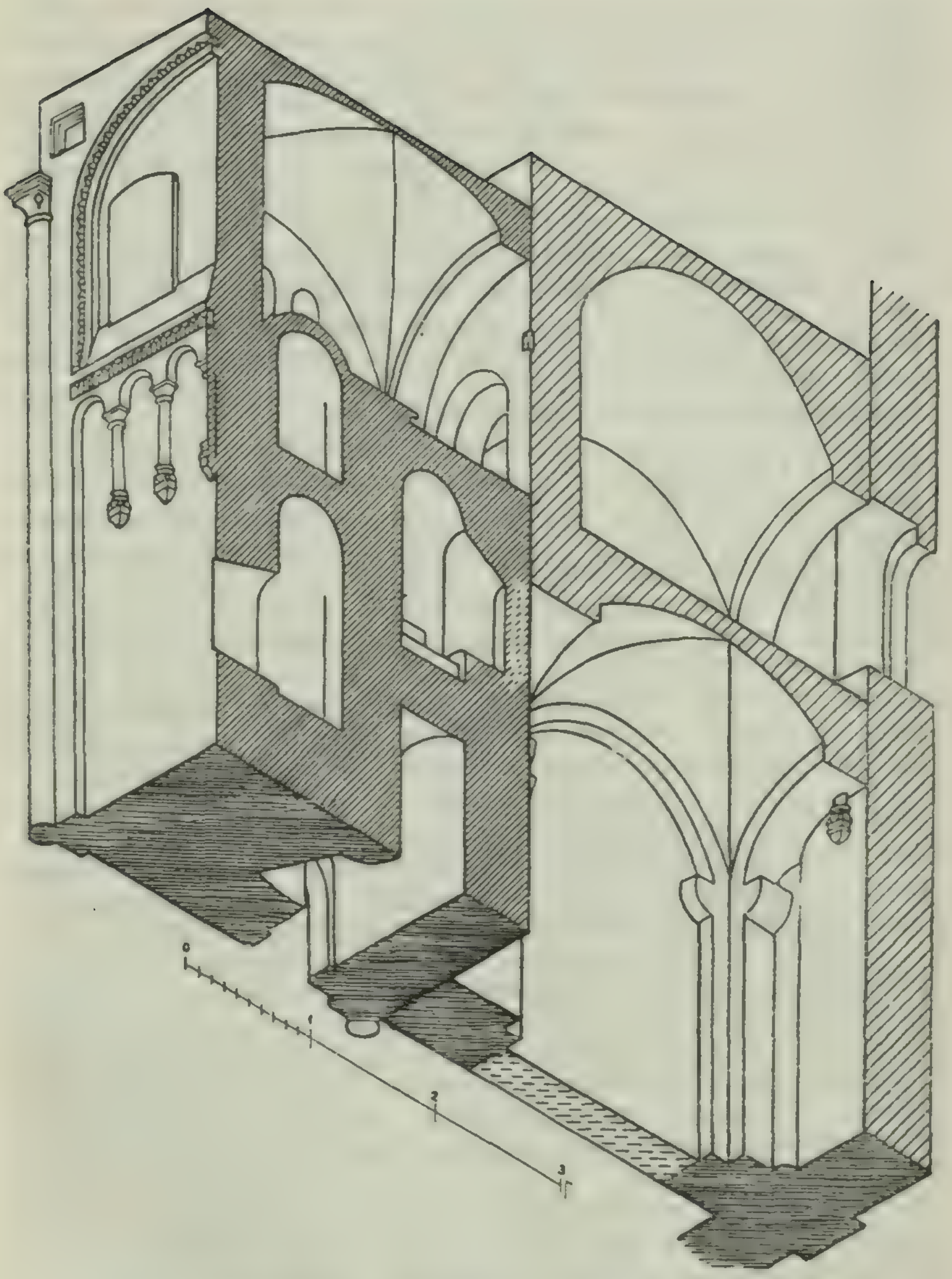

Рис. 18. Боголюбово. Лестничная башня и переход на хоры. Аксонометрия.

лерею, крытую, как и переход на хоры, двускатной прямолинейной кровлей. Массивный пилон между двумя арками северного перехода, узкой — пешеходной и широкой — проездной, заключал внутри помещение для дворцовой стражи. На восток выходила небольшая дверь, украшенная резным архивольтом, а на дворцовую площадь пилон был обращен слепой аркой, окованной золоченой медью, и узким окном, освещавшим помещение стражи. Переход объединялся с храмом и башней колончатым поясом второго этажа.

Симметрично северной лестничной башне с юга включалась в систему переходов вторая, южная башня, следы которой были открыты раскопками. По своей конструкции она была примерно аналогична северной: в ее нижнем этаже помещалась каменная винтовая лестница, в верхнем — светлая комната-«сени», соединенные переходом с хорами собора. Как башня, так и переход с внешней стороны были оформлены подобно северному крылу переходов. Примыкавшие к башне с юга каменные переходы вели на верх замковой башни. Таким образом, собор вместе с башнями образовал торжественный центр ансамбля, по сторонам которого шли под углом крытые двускатными кровлями переходы, отклоняясь на восток.

Второй этаж северной лестничной башни перекрыт глухим каменным сводом, а снаружи завершен, как и собор, полуциркульными закомарами (рис. 18). Само название подобных башен — «сени» или «терем», указывающее на их связь с ансамблем деревянных хором, а также анализ многообразных косвенных данных позволяют утверждать, что лестничные башни завершались пирамидальными, вероятно стропильными, шатровыми кровлями из листов золоченой меди (рис. 19).

Галереи переходов имели цветные майоликовые полы и фресковую, вероятно орнаментальную, роспись. Фресковые орнаменты, металлопластика и резной камень составляли декорацию фасадов переходов, причем в этой светской части ансамбля была допущена и круглая скульптура. При раскопках северного перехода была найдена голова статуи зверя (собаки или дракона), помещавшейся, вероятно, в особой нише на фасаде.

Сам дворец, составлявший северное крыло ансамбля, не дошел до нас; его место занял корпус монастырских келий. Но отдельные фрагменты, найденные нами при его разведках, а также сведения об остатках белокаменных стен, уничтоженных при постройке келий, не оставляют сомнения в том, что он был также белокаменным и характеризовался теми же формами, что и описанные части дворцового комплекса.

Восточным фасадом он выходил к спуску к речной при-

стани; сюда был обращен вход «красного крыльца» — северной башни и открывалось прекрасное тройное окно ее верхнего этажа. Западный фасад был обращен на дворцовую площадь, вымощенную плитами белого камня и пересеченную тесанными из камня водосточными желобами. Сюда выходил окованный золоченой медью западный портал собора с его открытым притвором.

Теперь перед западным фасадом собора возвышается когда-то крытая шатром с зелеными изразцами открытая часовня с характерными для архитектуры XVII века грушевидными столбами. Она носит название «святого шатра», осеняющего белокаменную чашу, связываемую преданием с именем Андрея Боголюбского. Раскопки около этой большой чаши открыли последний памятник дворцового ансамбля.

Чаша стояла на трехступенном круглом пьедестале. По краю нижней ступени сохранились прекрасные базы восьми круглых, утончавшихся кверху колонн, несших, как показывает сравнительный анализ материалов, восьмигранный, вероятно золоченый, шатровый верх. Судя по кресту, высеченному на дне чаши, она предназначалась для освященной воды, которой могли утолить жажду приезжие путники. Подобную чашу багряного мрамора, украшенную резьбой, вывез из Венгрии почти столетием позже Даниил Галицкий и поставил ее перед дверями одного из храмов города Холма. Шатровые кивории применялись и раньше в русском зодчестве в качестве надпрестольной сени внутри алтаря. Вынос подобной легкой постройки на воздух был смелым опытом в условиях сурового русского климата. Киворий (рис. 20) был, повидимому, последней по времени постройкой боголюбовского ансамбля и современником церкви Покрова на Нерли; в его изяществе и легкости утончающихся кверху колонн чувствуется та же уверенная зрелость архитектурной мысли, которая очевидна и в церкви Покрова.

По краям дворцовой площади размещались жилища, а в восточной части замка — его службы: конюшни, склады оружия, хозяйственных припасов и ценностей княжеской казны. Таков был сложный и глубоко своеобразный ансамбль Боголюбовского замка.

8

МАСТЕРА КНЯЗЯ АНДРЕЯ

Блестящий расцвет архитектуры в княжение Андрея Боголюбского и художественное совершенство ее памятников, естественно, выдвигали перед исследователями вопрос

о том, кто же были те безвестные зодчие, которым обязана русская культура столь высокими достижениями искусства? Нужно помнить, что для ответа на этот вопрос исследователи располагали прежде далеко не тем кругом памятников, какой находится теперь в нашем распоряжении; кроме того и сохранившиеся памятники воспринимались обычно в их существующем виде, без попытки поставить вопрос об их первоначальном облике. Основой исторических заключений поэтому были главным эбразом письменные источники, данные которых определяли точку зрения ученых. Большое значение имело и глубокое убеждение большинства историков в «отсталости» древней Руси, при которой высокие достижения ее культуры и искусства неизбежно наводили на подозрение, что они являются плодом «влияния» стран с общепризнанным высоким уровнем культурного развития. Поэтому и памятники владимиро-суздальского зодчества рассматривались в первую очередь под углом зрения «влияний», отложившихся в их облике, а для этой темы они представляли исключительно богатый материал.

Одним из очень распространенных мнений было, например, утверждение, что строительство Андрея велось из белого камня, привозившегося из Болгарской земли, и что оттуда же пришли во Владимир и мастера. Версия эта основывалась на совершенно недостоверном сообщении позднего жития князя Андрея Боголюбского о том, что, якобы, одержав победу над волжскими болгарами, князь наложил на них контрибуцию белым камнем, который возили водой во Владимир. Из «десятого камня», откладывавшегося на устье Нерли, и был якобы построен храм Покрова. Помимо того, что важнейшие постройки Андрея были закончены до болгарского похода (1164), «болгарская теория» не выдерживает критики и с других точек зрения. Развитие каменной архитектуры у волжских болгар относится вообще к более позднему времени (XIII—XIV вв.); самый строительный камень в этих памятниках, происходящий из далеко отстоящих даже от самого города Великих Болгар каменоломен, совершенно отличен от белоснежного известняка, использованного владимирскими мастерами; наконец, и строительная техника, и связующие растворы здесь и там совершенно различны. Для XII в. действительное положение довольно ярко оценено цитированным выше текстом, где говорится, что послы от болгар, видевшие дворцовый собор Андрея, изумлялись его архитектурному совершенству и художественному богатству настолько, что искусство княжеских мастеров колебало их религиозные убеждения и они крестились.

Происхождение «болгарской легенды» было, возможно, связано с тем, что белый камень возили во Владимир из каменоломен, находившихся в низовьях Оки, смежных с Болгарским царством.

Гораздо сложнее обстоит дело с другой точкой зрения, утверждающей западно-европейское происхождение мастеров князя Андрея и имеющей под собой много положительных оснований. Кроме широкой летописной формулы, что на владимирское строительство Андрея «бог привел мастеров из всех земель», позволявшей вкладывать в нее самое разнообразное содержание, на Запад направлял мысль ученых русский историк В. Н. Татищев. В своей «Истории Российской» он недвусмысленно указывал, ссылаясь на какие-то неизвестные источники, что зодчие были присланы Андрею императором Фридрихом Барбароссой. Кроме того, самые памятники владимиро-суздальского зодчества содержали значительное количество черт, свидетельствующих об участии в их постройке романских зодчих. К ним относится сама техника белокаменной кладки, некоторые конструктивные приемы, но главным образом детали декоративного убора зданий: убранство фасада резным камнем, обрамление входов перспективными порталами, форма сложных пилястр с полуколонкой, украшенной резной капителью, аркатурные и аркатурно-коленчатые пояса с особенно характерными в Успенском соборе «кубоватыми» капителями, строгие «аттические» профили цоколей и баз с угловыми «листами» или «рогами». Все эти факты, воспринятые без конкретного историко-художественного анализа памятников андреевского строительства, приводили ученых порой к горестному вопросу: что же остается на долю русского художественного гения, если эти выдающиеся произведения — дело рук иноземцев? А с этим заключением вновь, казалось, обострялся тезис об «отсталости» древней Руси.

В действительности же владимиро-суздальские памятники дают основание для выводов в корне противоположных.

Период феодальной раздробленности, как в Западной Европе, так и в древней Руси, был, как это ни кажется парадоксальным, временем чрезвычайно плодотворным для прогресса искусства. Оно развивалось в рамках местных исторических, бытовых и природных условий, распадаясь на ряд локальных и глубоко своеобразных «школ», вносивших большое разнообразие в общее развитие художественной культуры. Достижения тех или иных областей не оставались только их собственным достоянием. Артели средневековых зодчих кочевали из края в край, передавая свои навыки другим областям, соединяя свои художественные приемы и

методы с традициями искусства новых мест их работы и создавая бесконечно новые варианты одного и того же по своей исторической и художественной сущности «романского» зодчества. В истории западно-европейского средневекового зодчества известно множество подобных примеров, когда действительно на какое-нибудь крупное строительство сходились буквально «мастера из всех земель». Такой «международный» обмен строительным опытом, характерный для средних веков, отнюдь не может служить основанием для каких-либо суждений об «отсталости» той или иной страны, воспользовавшейся услугами чужеземных мастеров. Это положение полностью распространяется и на историю искусства домонгольской Руси.

Однако, чтобы оценить подлинный удельный вес иноземных зодчих в развитии архитектуры в княжение Боголюбского, нужно в первую очередь определить характер и особенности ее достижений.

Рассмотренные памятники строительства 1158—1165 гг. показывают, сколь плодотворным и стремительным было развитие искусства в княжение Андрея. Оно было связано с той напряженной и прогрессивной борьбой с феодальной раздробленностью, которую вел Боголюбский, опираясь на передовые общественные силы. В церковнолитературных произведениях северо-востока этой поры (служба на праздник Покрова) звучит мысль о единстве русского народа и мечта о великой Русской земле, освобожденной от феодальных рубежей. Поэтому и в архитектуре времени Андрея, вместе с ее чисто феодальными, аристократическими чертами, с большой силой выражены национально-русские художественные вкусы с их любовью к декоративной красоте здания, понятные и близкие широким слоям народных масс. Они, как увидим ниже, принимали и непосредственное участие в княжеском строительстве, что стяжало владимирским горожанам кличку «каменщиков».

Как мы видели, церковное строительство Андрея продолжало совершенствовать те типы зданий, которые были выработаны на Руси, в частности в Киеве, в процессе органического развития русского зодчества (тип городского собора и храма феодального двора). Однако владимирские зодчие наделили эти становившиеся традиционными схемы новым художественным смыслом, выразившимся в изысканности пропорций здания, красоте интерьера, своеобразии и красочности декоративной обработки. При этом они глубоко захватывали в своем творчестве весь накопленный полуторавековым развитием русского зодчества художественный опыт.

Примечательная черта композиции храмов, созданных Андреем, — их двух- или однобашенность — восходит к характерной особенности соборов Софийского в Киеве, Спасо-Преображенского в Чернигове, церкви в Овруче, новгородской Софии. Башни придавали обычному кубическому массиву церкви несомненную торжественность и величавость. Более же глубокими корнями эти башни, с их островерхими покрытиями, восходили к «теремам» и «сеням» светской деревянной архитектуры. Самые формы и масштаб башен и переходов Боголюбовского дворца свидетельствуют с полной ясностью и о непосредственном воздействии деревянных хором на композицию «хором» каменных. Боголюбовская башня больше напоминает рубленый четверик какой-нибудь высокой «повалуши», чем огромную «вежу» киевской Софии. О том же говорит сохранение владимирскими и боголюбовскими башнями их прежних названий («владычные сени» и «терем» Успенского собора, «сени» Боголюбовского собора). Иными словами, в композицию культового здания были введены характерные черты русского гражданского зодчества.

Полихромия и пластика в обработке фасадов храмов также не были столь разительным новшеством. Новизна заключалась лишь в переносе этой декорации на культовое здание, что противоречило строгим традициям киево-византийского искусства. Самый прием резного или живописного украшения зданий был, несомненно, характерен для обычных русских деревянных хором и жилых домов. А в глубине исторического прошлого он был типичным для языческой культовой архитектуры с ее полихромной фасадной резьбой, о которой мы знаем, например, из описания западными авторами языческих храмов прибалтийских славян.

Но главнейшим достижением зодчества времени Андрея было органическое и широкое развитие больших ансамблей дворцового типа, связанное с широкими притязаниями княжеской власти и парадной обстройкой новой столицы — Владимира и княжеского города Боголюбова.

Аналогичный процесс шел также в Галицком княжестве, где уже в 1152 г. существовал, как говорилось выше, богатый княжеский дворец с придворным храмом, переходами, лестничной башней-«сенями». Судя по его описанию, он был прямой параллелью Боголюбовскому дворцу, с тем лишь отличием, что, кроме храма, все части Галицкого дворца были, повидимому, деревянными.

В основе композиции как Боголюбовского, так и Галицкого дворцов лежала по существу одна и та же схема трехчленного народного жилья с его средней частью — переходом

и вышкой «терема» над «сенями», жилой теплой «избой» и парадной, чистой «клетью» по сторонам «сеней». Схема эта совершенствовалась и усложнялась в деревянных хоромах знати и постепенно включала в себя каменные части, каким, естественно, стал в первую очередь храм с его парадными хорами, заменивший «клеть»; «изба» же развернулась в дворцовые жилые покои, хотя их теплые помещения и продолжали называться попрежнему «истобками». Самый факт органического включения храма в сложное целое княжеского дворца символизировал возросшее значение церкви в объединительной работе княжеской власти, действовавшей одновременно и мечом силы и мечом духовным.

Владимиро-суздальскими предшественниками Боголюбовского дворца были не дошедшие до нас деревянные ансамбли при каменных храмах Долгорукого. Сложность и новизна развертывания этой композиции в монументальный каменный ансамбль Боголюбовского дворца сказались в постепенности пристройки к собору отдельных звеньев целого: перехода, башен, снова переходов и, наконец, самого дворца. Впрочем, и этой последовательностью и постепенностью возведения частей Боголюбовский дворец уподобляется «хоромному строению» плотников, «прирубавших» к первоначальной основе «хором» новые «клети». Таким образом, андреевское зодчество продолжало традиции не только русской церковной каменной архитектуры, но также и традиции народного деревянного гражданского зодчества.

С этой глубокой русской основой великого искусства зодчих Андрея связано и присущее им мастерство композиции широкого ансамбля, уменье найти место здания в городском ландшафте и естественной среде. Это качество было характерной национальной чертой русского зодчества с первых шагов его развития. Еще в X—XI вв. русские зодчие вели гигантскую оборонительную стройку многочисленных городов и крепостей на рубежах Киевской державы. Те же горододельцы были зодчими и первых деревянных храмов. На этой обширной строительной практике вырабатывалось их непревзойденное мастерство ансамбля. Его унаследовали и зодчие князя Андрея: оно выражено с исключительной яркостью в каждой их постройке. В отличие от храмов Юрия, являвшихся неизменно статическим элементом города и городской площади (соборы Переяславля и Юрьева), здания становятся теперь активным ядром ландшафта. Успенский собор как бы продолжает нарастание господствующего над широкой округой гордого храма андреевской столицы. Стройная и устремленная ввысь церковь Покрова на Нерли контрастирует с равниной нерльской поймы. Боголюбовский дворец,

подобно Успенскому собору, осложняет динамику береговых высот и, вместе с ансамблем Покровского монастыря, объединяет окружающий ландшафт рациональной связью композиционного построения. Сознательное и органическое развитие архитектурного ансамбля в зодчестве времени князя Андрея ставит его на одно из первых мест в истории искусства средневековой Европы.

Утверждая свой самобытный путь, владимирское зодчество не только берегло и совершенствовало прошлый художественный опыт, но и отбрасывало многое из старого, обогащаясь тем новым, что способствовало движению вперед. Эта критика художественного наследия коснулась прежде всего его византийских элементов и выразилась в стремлении освободиться от них, подобно тому как Андрей Боголюбский всю свою жизнь боролся с сопротивлением Византии его объединительной политике. Напротив, стремление ввести Русь как независимую полноправную державу в семью народов Западной Европы все чаще влекло художественную мысль к искусству романского мира. Появление его черт в зодчестве многих русских княжеств XII в. было в этом смысле явлением глубоко прогрессивным. В искусстве Владимира и Галича, шедших в челе развития русской культуры, этот процесс был глубоко осознан и выразился в прямом обращении к романским зодчим. Оно было средством утверждения национального пути развития Руси и ее постепенного освобождения от византийской опеки. Князья Владимира и Галича в этом отношении предвосхищали художественную политику Иоанна III. Вот о чем в действительности говорят западноевропейские связи владимиро-суздальского зодчества.

Западные мастера, пришедшие из Галича, уже работали у Долгорукого, но Андрей, видимо, не удовлетворился их суровыми и простыми постройками и вызвал новых мастеров. Их состав был сложен; летопись отмечает, что «бог привел к Андрею мастеров из всех земель». Но это, конечно, не значит, что именно зодчие собирались по-одиночке из разных стран: из разных стран пришли мастера разных отраслей искусства. Среди них были резчики и живописцы, ювелиры и металлисты и представители других специальностей. В составе «мастеров из всех земель» зодчие представляли, несомненно, компактную и немногочисленную артель строителей, которая и включилась в работу по выполнению грандиозных государственных и художественных замыслов князя Андрея.

Но очерченные выше характерные качества памятников этого строительства свидетельствуют о том, в каких жестких и определенных рамках художественной традиции и отстоявшихся самостоятельных русских вкусов оказались западно-

европейские зодчие: их задача по существу свелась почти лишь к техническому исполнению построек. Это заставляет нас ближе присмотреться к составу строителей, работавших в 1158—1165 гг. во Владимире и Боголюбове.

Небольшая артель пришлых мастеров могла, конечно, осуществлять лишь важнейшие, на первых порах руководящие, функции, вовлекая в строительство огромные массы владимирских горожан-ремесленников, плотников-«древоделей», гончаров, кузнецов и т. п. Опыт примерного расчета рабочей силы показывает, что лишь для ломки, предварительной обработки и тески белого камня и изготовления резных камней для маленькой церкви Покрова на Нерли было нужно затратить, не считая никаких иных работ по самой постройке храма, 7 307 человеко-дней. Из них половина падает на работу по теске фигурного камня и рельефов (3 428 дней) (рис. 21). А кроме Покровской церкви, зодчими Андрея был достроен Переяславский собор и перестроен собор в Ростове, во Владимире создан большой Успенский собор, церковь Спаса, Золотые и Серебряные ворота, наконец, в Боголюбове выстроен обширный ансамбль дворца и белокаменные башни замка. Это дает представление о том, какое количество русских мастеров участвовало в княжеском строительстве и получило возможность усовершенствовать свою квалификацию до уровня настоящих строителей-зодчих. В руках Андрея были кроме того кадры строителей, получивших опыт на постройках Долгорукого и также становившихся на новой обширной работе самостоятельными зодчими.

Бесспорной самостоятельной постройкой владимирских архитекторов были, например, Золотые ворота столицы. Выше мы говорили о своеобразии их конструктивного и архитектурного замысла и о несчастьи с вырвавшимися из стен створами ворот. Один летописный текст позволяет оценить возможности этих молодых русских зодчих. Когда был убит князь Андрей и гроб с его телом несли по улицам Владимира, народ причитал: «Ужели в Киев поехал ты, господине, в ту церковь теми Золотыми воротами, делателей (строителей) которых ты послал к той церкви на великом Ярославовом дворе, говоря: «хочу создать церковь такую же золотую, как эти Золотые ворота, да будет это память всему отечеству моему»[1]. Народ вспоминал, следовательно, что покойный князь собирался послать в Киев для постройки там памятного, богато украшенного храма своих владимирских зодчих, строивших городские Золотые ворота. Характерно, что к русским зодчим летописец не применил иностранного

[1] Ипатьевская летопись, стр. 403. Мы не аргументируем здесь наших исправлений явно дефектного текста и нашего чтения его.

Рис. 19. Боголюбово. Дворец (1158—1165) (реконструкция автора по материалам раскопок 1937—1938 гг.)

Рис. 20. Боголюбово. Киворий (1165) (реконструкция архит. Г. К. Патрикеева под руководством автора и при консультации проф. Н. Б. Бакланова по материалам раскопок (1937 г.).

NN п/п	Виды работ			Норма рабоч. времени на 1м²	Норма рабоч. времени на 1м³	Всего рабочего времени в человеко-днях
1	Ломка белого камня	408,85м³			0,82	335,25
2	Обработка получисто		3445,40м²	0,646		2225,72
3	Обработка начисто		1408,23	0,936		1318,10
4	Обработка резного и фигурн. камня					3428,85
5	Общий итог					7307,92 ч.д.

4. Обработка резного и фигурного камня

Вид элемента		Количество	Норма рабочего времени в ч.д.	Всего рабочего времени в ч.д.	Примечание
	Угловая пилястра	104	1,42 0,34	147,58 35,26	Получисто чисто
	Стенная пилястра	156	2,60 0,34	405,60 53,04	
	Угловая пилястра с частью стены	104	0,90 0,29	93,50 30,16	
	Цоколь	85	1,40 0,23	119,00 19,55	
	Элемент портала	200	0,85 0,13	251,98 38,10	
	"	60	1,20 0,17	72,0 10,20	
	"	54	3,0	162	
	Капитель портала	18	4-5	72,98	
	Элементы окон	56 56	1,65 0,29 1,55 0,20	92,40 11,20 92,40 11,20	Получис. Чисто Получис. Чисто
	"	96 30	1,55 0,20 1,55 0,20	138,40 19,20 4,5[illegible] 6[illegible]	
	"	56 56	[illegible] [illegible] 1,55 [illegible]	[illegible] 11,20 92,40 11,20	
	"	48 48	[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]	28,[illegible] 11,[illegible] [illegible] [illegible]	
	Капитель полу колонки	[illegible]	5	50	
	Сухарчат [illegible]	45	0,35 0,25	30,50 21,[illegible]	
	Аркатура фриза	68	1,45 [illegible]	[illegible] [illegible]	
	Аркатурн. фриз (капитель)	55	4	220,0	
	Аркатурн. фриз колонна	47	1	47,0	
	Аркатурн фриз база	47	2	94,0	
	Аркатурн. фриз кронштейн	47	2	94,0	
	Аркатура барабана	24	2	48,0	
	Пояс под аркатурой барабана	24	1,6	36,0	
	Сухарчат поясок на барабане	52	1	52,0	
	Зубчатый фриз на барабане	30	2	60,0	
	Капитель на барабане	15	3	48,0	
	Фигура Давида	3	5	15,0	
	Птица	6	2	12,0	
	Фигура льва	6	2	12,0	
	Фигура льва	6	2	12,0	
	Маска	[illegible]	2	38,0	
	Грифон	[illegible]	4	24	
	Резная плита	20	5	100	
	Профиль внутри барабана	[illegible]	1,5	30,0	

Рис. 21. Расчет рабочей силы по церкви Покрова на Нерли.

слова «мастер», но назвал их по-русски «делателями». Они могли осуществить мысль князя и принести в древний Киев свидетельство того, что Владимир был достойным наследником его художественной культуры. Знак, вырезанный на одном из камней Золотых ворот, представляющий княжескую монограмму Андрея, свидетельствует, что владимирские зодчие прочно вошли в состав княжеских людей. Их участие в сооружении боголюбовского кивория, этого, казалось бы, наиболее «экзотического» памятника XII в., засвидетельствовано высеченным на его подножие таким же знаком русского княжеского мастера[1] (рис. 22).

Анализ стиля скульптур, украшающих андреевские храмы, позволяет так же выделить с некоторой долей вероятности первые опыты работы в камне русских резчиков. К ним, повидимому, относятся те резные камни, в которых чувствуется навык деревянной плоскостной резьбы, манера резчика по дереву, еще не свыкшегося с возможностью ваяния объемных фигур в мягком известняке. Несомненно русскими были медники, делавшие узорчатые прорезные украшения из вызолоченной меди; гончары, производившие разноцветные майоликовые плитки полов; ювелиры, создававшие вместе с иноземными «хитрецами» многообразный мир драгоценной церковной утвари и «узорочья».

Этот быстрый рост самостоятельности русских мастеров также ограничивал творческую свободу пришлых зодчих. Они обогатили владимирскую архитектуру рядом названных выше новых деталей, но и эти мотивы, будучи связаны русской архитектурной основой, получили глубоко оригинальный характер и, в свою очередь, усилили своеобразие архитектурного образа андреевских построек. Пришлые зодчие XII в. разделили судьбу всех иноземных художников, работавших на Руси. Подобно грекам X—XI вв., итальянцам XV—XVI вв. и мастерам XVIII в. они были столь властно захвачены стихией русской действительности, что памятники, созданные при их участии, были неизменно русскими по своему духу.

Романские зодчие могли органически включиться во владимирское строительство и как бы раствориться в нем в особенности потому, что и перед архитектурой Запада XII в. жизнь выдвигала те же задачи, какие стояли на очереди и во Владимире XII в.: монументального ансамбля феодального замка и дворца парадной резиденции феодала. Так, например, Боголюбовский замок и его дворцовый ансамбль имеют много общего в своей планировке с дворцовыми пост-

[1] Подобные знаки чеканились князьями на их монете, вырезывались на печатях. Этими же знаками пользовались княжеские мастера, помечая ими свои изделия.

ройками Западной Европы XII в. В Госларе мы увидим большой корпус дворца, соединенный крытым переходом с придворным храмом Ульриха. В замке Данквардероде в Брауншвейге планировка почти совпадает с боголюбовской: там так же дворец соединен переходом с двухбашенным храмом и далее с башней замка. Однако это сходство не простирается дальше некоторого общего совпадения в сочетании зданий, продиктованного общностью культурно-бытовых условий и нужд феодальной Руси и княжеств Западной Европы. В художественном же отношении Боголюбовский дворец стоит целиком в мощном потоке русского национального искусства, лишний раз свидетельствуя, что передовые княжества Руси находились в XII в. на европейском уровне культурного и художественного развития.

К концу княжения Андрея владимирская архитектурная школа была, как мы видим, настолько сильной, что князь Андрей хотел послать своих мастеров в Киев для постройки там храма, но гибель князя помешала исполнению его замыслов. Его брат и преемник на владимирском престоле, князь Всеволод III, получил, вместе с упроченным трудами Андрея авторитетом княжеской власти, русских владимирских зодчих, владевших высокой строительной и художественной культурой. Их талант и развернулся на строительстве времени Всеволода.

9

СТРОИТЕЛЬСТВО ВСЕВОЛОДА

По сравнению с бурным временем княжения Андрея Боголюбского, полным напряженной военной, политической и идейной борьбы, княжение Всеволода (1177—1212 гг.) характеризуется устойчивым спокойствием. Всеволод довершил дело Андрея: авторитет владимирского князя получил общерусское признание, и безымянный автор «Слова о полку Игореве» в гиперболических сравнениях воспел его военное и политическое могущество; именно к Всеволоду, на владимирский север, обращал свои надежды народный поэт, звавший князей к единению и прекращению гибельных усобиц. Бунтовавшие князья Рязани были приведены рукой Всеволода к покорности; Новгород временно смирил свой вольнолюбивый дух; замещение княжеских столов было непрочным без согласия владимирского князя. Его имя произносилось с уважением в Западной Европе. «От одного имени Всеволода трепетали все страны, и слухом о нем полнилась

вся земля. Бог предавал в его руки всех умышлявших на него злое и покорял под его ноги всех врагов» — замечает летописец [1]. С силой Всеволода считалась и церковь: киевский митрополит послушно назначал на владимирскую кафедру княжеских кандидатов. Однако это был лишь временный успех, достигнутый ценой огромного напряжения сил тех общественных слоев, которые поддерживали княжескую политику. Уже в 80-х годах XII в. чувствуется трещина в союзе князя и горожан. А в XIII в. вновь оживают центробежные силы как внутри княжества, так и в других феодальных областях, чтобы на другой день после смерти великого Всеволода расколоть созданное вековым трудом единство Владимирской державы.

В отличие от напряженности и кратковременности строительства Юрия и Андрея, строительство Всеволода идет спокойно и уверенно, постройки следуют одна за другой. Теперь, как с гордостью отметил летописец, уже «не искали мастеров от немец», но строили руками своих владимирских зодчих.

Внимание княжеской и церковной власти попрежнему привлекает в первую очередь строительство в столице. После пожара 1185 г. обстраивается и расширяется Успенский собор, рядом с ним в 1193—1197 гг. строится новый княжеский дворец с придворным Димитриевским собором. В 1194—1196 гг. участок княжеского и епископского двора отрезается от города каменной стеной «детинца» с каменными воротами, завершенными епископской церковью Иоакима и Анны. Юго-восточный угол среднего города занимает придворный Рождественский монастырь с каменным собором (1192—1195 гг.). В северо-западном углу западной трети города основывается женский Успенский («Княгинин») монастырь, где в 1200—1202 гг. жена Всеволода строит каменный Успенский храм. На отрог городских холмов к юго-западу за черту валов был вынесен Вознесенский монастырь (80-е годы XII в.) с его деревянным храмом.

Так, Владимир к началу XIII в. стал одним из прекраснейших городов древней Руси, исключительно богатым выдающимися памятниками архитектурного искусства. Среди них первое место принадлежит Димитриевскому собору, подлинному шедевру мастеров Всеволода, в котором с наибольшей силой и полнотой отразился дух этого времени.

В 1193—1197 гг. Всеволод «создал прекрасную церковь святого мученика Димитрия на своем дворе и дивно ее украсил иконами и росписью». На постройку и украшение

[1] Лаврентьевская летопись, стр. 425.

придворного собора были привлечены, несомненно, лучшие мастера, бывшие в распоряжении Всеволода.

Как и все владимиро-суздальские храмы, Димитриевский собор исключительно выразителен и своеобразен. Установившееся мнение, что его зодчие подражали храму Покрова на Нерли, справедливо лишь постольку, поскольку собор повторял привычную схему дворцовой церкви. Но и здесь мастера наполнили ее новым содержанием, приближаясь скорее к храмам Долгорукого, нежели к шедевру андреевских зодчих. В композиции плана и масс Димитриевского собора как бы сказывается стремление зодчих Всеволода возвратить храму ту спокойную и тяжеловесную неподвижность, которая характерна для построек Юрия (рис. 23).

План собора, напоминая церковь Покрова, сохраняет легкую вытянутость по продольной оси, но его апсиды вновь приобретают характер массивных полуцилиндров, приставленных к «кубу» храма; он как бы отходит от гармонических соотношений, найденных мастерами церкви Покрова. Внутреннее пространство храма также широко и спокойно: мерный и торжественный ритм могучих арок сообщает ему выражение царственного величия и пышности.

Оно усиливалось фресковой росписью исключительного благородства и художественного совершенства. На сводах под хорами сохранились драгоценные фрагменты сюиты Страшного суда, свидетельствующие, что роспись храма придерживалась обычной для XII в. системы. На центральном своде хор уцелели строгие фигуры сидящих на престолах апостолов — участников суда, с сонмом ангельского воинства за их спинами. Юго-западный свод сохранил изображение шествия праведников в рай и самого рая с библейскими праотцами и богоматерью. По своему стилю, хранящему свежие отзвуки эллинистического течения живописи XI—XII вв. с его психологизмом в характеристике персонажей и тонким построением красочной гаммы, роспись поразительно гармонирует с царственным спокойствием интерьера Димитриевского собора. Высокое живописное мастерство росписи свидетельствует о ее принадлежности кисти гениального византийского мастера. Однако рядом с ним уже работал его талантливый русский ученик, обладавший своей индивидуальной художественной манерой, склонной к орнаментальной и плоскостной трактовке формы.

Черты спокойного великолепия присущи и внешнему облику здания. Его высотные пропорции отнюдь не приземисты; в отличие от храмов Юрия, собор подчеркнуто величествен и по-своему строен. Но это не женственная грация и утонченная стройность Покрова на Нерли, а могучая

мужественная слаженность и пропорциональность. Массы храма не проявляют ни малейшего признака вертикального движения. Его строгие пилястры, рассекая фасады на три широких доли, не увлекают глаз ввысь, за пределы здания, их динамическая сила не вырывается из рамок фасада, как бы разлагаясь в симметричном боковом движении полуциркульных дуг закомар храма. Узкие и высокие окна прорезают верхние части стен, оставляя кругом широкие поля, как бы для того, чтобы заполнить их рельефами. Они и занимают целиком верхнюю половину фасада и украшают барабан главы (рис. 24). Аркатурно-колончатый пояс также густо насыщен резьбой, которой покрыты и самые стволы колонок. Расположение рельефов ровными горизонтальными рядами подчеркивает выражение устойчивой неподвижности здания. Следя за этими горизонталями, глаз реально ощущает количество рядов каменной кладки, усиливая впечатление тяжести стены. Уже на некотором расстоянии от храма аркатурно-колончатый пояс, благодаря его насыщенности резьбой, сливается как бы в широкую горизонтальную ленту, опоясывающую храм. Его плоский шлемовидный купол, покрытый, вероятно, вызолоченной медью, завершал большой крест широких пропорций, также сверкавший позолотой прорезных листов меди. Вершину креста украшала выкованная из меди фигура летящего голубя — флюгера.

Таким образом, все особенности Димитриевского собора направлены к выявлению нового содержания художественного образа, противоположного идее Покрова на Нерли. Дух царственного величия и пышной торжественности пронизывает храм.

Этому в особенности содействует обилие декоративной скульптуры, которое вызвало меткое сравнение ее с тяжелой драгоценной тканью, каменная бахрома которой застыла в колонках пояса. Это сравнение правильно отмечает преимущественно декоративное единство резного убранства. Оно дошло до нас далеко не в первоначальном виде: многие резные камни были заменены новыми вставками при позднейших реставрациях, может быть оказался нарушенным и первоначальный порядок их размещения. Так, например, новой доделкой является «Крещение» на южном фасаде, а из фигур святых меж колонками пояса от XII в. сохранились лишь изображения в правом делении северного фасада. Однако в общем древний облик резного убранства сохранился достаточно хорошо.

Как и в Покрове на Нерли, центральные закомары занимает изображение псалмопевца Давида (рис. 25). Но оно

здесь тонет в массе окружающих его разнородных рельефов, которые представляют чередование рядов растительных мотивов с рядами чудищ, зверей, птиц, скачущих всадников, святых и ангелов. Этот «строчный» порядок простого чередования мотивов роднит замысел резного убранства с народным искусством вышивки или ткани. В правой закомаре южного фасада мы находим уже знакомый по Успенскому собору сюжет «Вознесение Александра Македонского»; на северном, обращенном к городу, — фигуру самого строителя храма, князя Всеволода, сидящего на престоле со своим наследником и окруженного коленопреклоненными людьми (рис. 26).

Попытки раскрыть смысл убранства храма, исходя из церковных песнопений и текстов, не привели пока к бесспорному выводу. Самый состав резных камней с достаточной убедительностью говорит о незначительном месте, занимаемом христианскими сюжетами: из числа 566 резных камней трех фасадов храма христианским темам отведено лишь 46; основную массу рельефов составляют изображения зверей, растений и птиц (470), далее изображения грифов, борьбы зверей, сцен охоты, борьбы и т. д. Мир этих образов был, видимо, вполне чужд народному сознанию того времени; он принадлежал средневековой книжности, понятной, в лучшем случае, высшей княжеско-боярской среде «преизлиха насытившейся книжной мудрости». Гепарды — «пардусы» были знакомы княжескому быту как охотничьи звери. Львы, грифы, орлы, чудовища были привычными украшениями привозных тканей облачений знати. К образам этой экзотической фауны прибегали и изысканная дружинная поэзия, и княжеское летописание: Святослав ходил легко, подобно барсу, князь галицкий Роман устремлялся на язычников подобно льву и губил их, как крокодил и т. п. Таким образом, «каменный ребус» резного убранства Димитриевского собора не может быть целиком раскрыт и из предполагаемой народной идеологии. Вероятнее думать, что действительно основной задачей резного убранства собора была декорация, которая и позволила сопоставить в причудливых сочетаниях сказочные и христианские образы, растительные орнаменты и сцены борьбы. Только в скульптурах колончатого пояса был последовательно выдержан христианский смысл: он был заполнен изображениями святых, живописными прообразами которых были святые в росписи пояса Успенского собора. В числе фигур пояса были и первые русские святые князья — Борис и Глеб в характерных русских княжеских одеждах.

Анализ отдельных изображений, их стиля и манеры исполнения свидетельствует об обилии и разнообразии «об-

разцов», по которым работали резчики. Здесь были различные предметы прикладного искусства: резная кость и металлические ларцы, окованные тонким тисненым металлом иконы, драгоценные вышивки и ткани, деревянные резные изделия и т. п. Различно было и происхождение этих предметов. Среди них были, несомненно, изделия русских ювелиров, как, например, серебряные браслеты, мотивы которых резчик использовал для одной из колонок пояса, украсив ее поставленными друг над другом изображениями птиц в арочках. Под руками декораторов собора, возможно, были и произведения прикладного искусства Кавказа вроде хранящихся ныне в Эрмитаже роскошных серебряных братин XII в., украшенных многочисленными рельефными изображениями. Они видели также наполнявшие княжескую казну драгоценные орнаментированные ткани из мастерских Византии и стран Востока, привлекавшие их внимание стилизованными изображениями невиданных зверей и чудовищ. Наконец, здесь же и в сокровищницах храмов мастера встречали различные предметы и утварь, сделанные ювелирами романского Запада.

Из этого сложного мира разнородных образов и мотивов резчики и соткали роскошный наряд княжеского храма. Они объединили их в исключительной по целостности и своеобразию системе декоративного убранства, не находящей себе прямых аналогий во всем искусстве средневековья.

Многообразные источники, легшие в основу резного убранства собора, в известной мере определили различные оттенки изобразительного языка и техники тех или иных изображений. Одни рельефы выполнены с большим, другие с меньшим мастерством; так, например, львы в пятах арок под хорами сделаны артистическим резцом опытного мастера, а львы, помещенные в пятах подпружных арок, грубоваты и наивны. Но все же основной чертой скульптур храма является ярко выраженное наличие двух главных манер: манеры, передающей изображение в высоком рельефе с пластической объемностью моделировки, и второй манеры — плоскостной, стремящейся к орнаментальной трактовке изображения. В скульптурном убранстве Дмитриевского собора развились, таким образом, те тенденции, которые мы отмечали в зачаточной форме в пластике андреевского времени. Они отражают сложность самостоятельного творческого пути русских резчиков. Одни из них достаточно свободно владеют каменной резьбой, используя возможность ваяния в камне почти трехмерных фигур. Другие переносят в камень навыки и изобразительные приемы деревянной

Рис. 22. Боголюбово. Знак княжеских зодчих.

Рис. 23. Димитриевский собор (1193—1197). Общий вид.

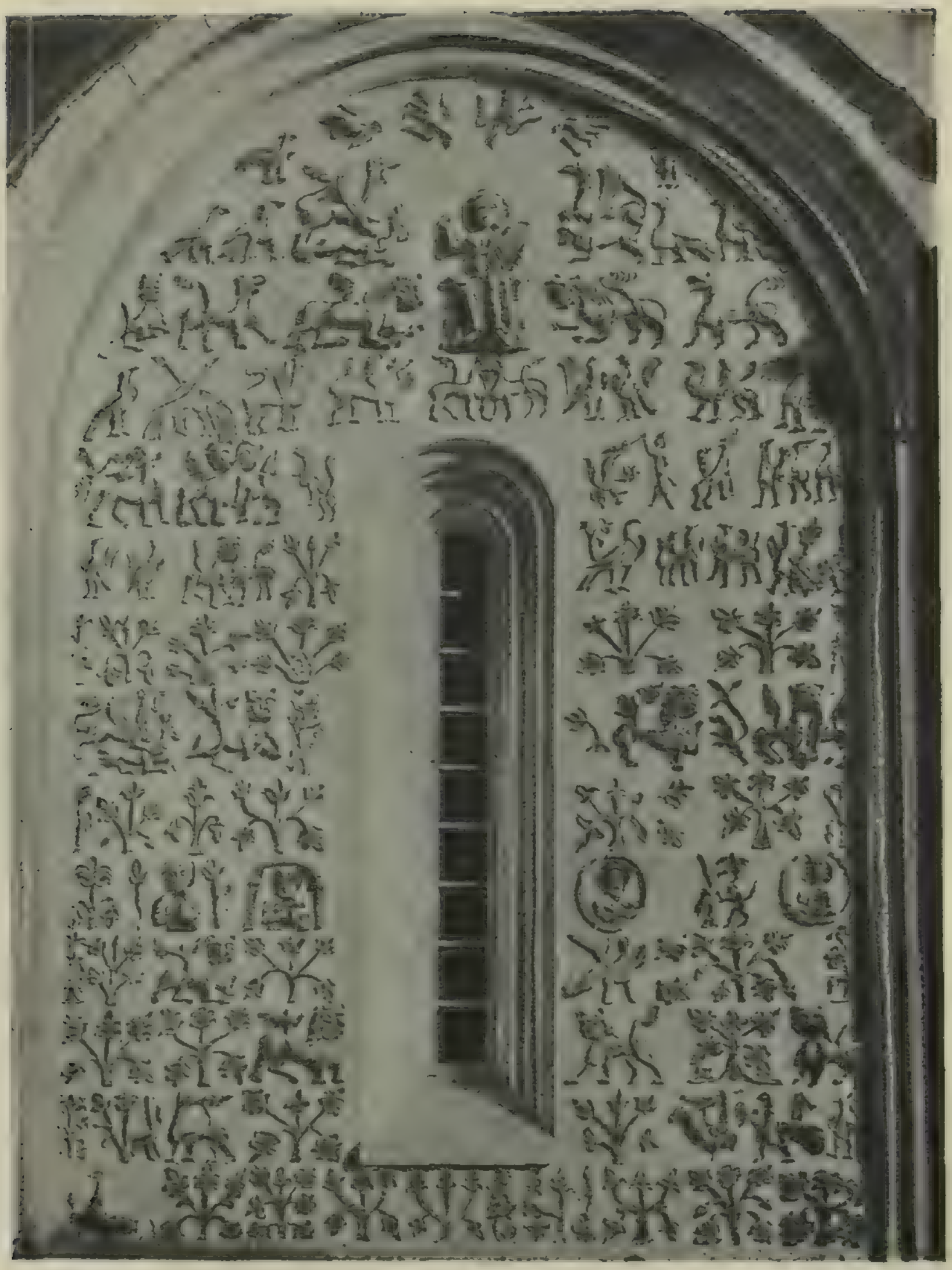

Рис. 24. Димитриевский собор. Деталь фасада.

Рис. 25. Димитриевский собор. Деталь фасада.

Рис. 26. Димитриевский собор. Всеволод III с сыном и народ.

Рис. 27. Димитриевский собор до реставрации.

Рис. 29. Успенский собор. Вид с юго-запада.

Рис. 30. Успенский собор. Купола.

резьбы; они как бы боятся прорвать резцом плоскость доски: фигуры животных плоски, а моделировка деталей системой ногтеобразных врезов и орнаментальная передача подробностей чрезвычайно близко напоминают резьбу по дереву. В этой манере выполнены, например, почти все рельефы левого деления южного фасада. Так же и в орнаментации стволов колонок пояса мастера часто применяют характерные мотивы деревянной резьбы, встречающиеся подчас на столбиках позднейших деревенских прялок. Особенно характерно превращение сочной, как бы шевелящейся листвы капителей андреевских зданий в плоский, похожий на сухие листы папоротника, растительный орнамент капителей Дмитриевского собора. Здесь развивается также ковровый орнамент, который покрывает своим плетением архивольты порталов и широкий барабан главы; ковровый характер имеют и многие растительные мотивы, украшающие простенки между колонок пояса.

Могучая сила освоения и глубокой переработки образов мировой художественной культуры, характеризующая творчество владимирских резчиков, является выдающейся особенностью русского художественного гения.

При всем значении скульптурной декорации в архитектурном образе Дмитриевского собора, фантазия зодчих не перешла грани, за которой теряется конструктивная ясность и строгость внешности здания. Сквозь резной наряд ясно и четко прорезаются чистые линии пилястр, свидетельствуя о свойственном владимирским мастерам классическом чувстве меры и благородном понимании художественной правды. Как зодчие, так и скульпторы храма достигли в своем общем создании высокого совершенства и согласованности форм.

Однако, подобно храмам времени Андрея, Дмитриевский собор не был таким изолированно стоящим храмом, каким мы видим его сейчас. Дмитриевский собор был центром ансамбля княжеского дворца Всеволода. До варварской «реставрации» собора при Николае I он сохранял еще драгоценные части этого архитектурного целого (рис. 27). Как свидетельствует ряд рисунков первой половины XIX в. и описания храма очевидцами, собор имел две лестничные башни. Как и в Успенском соборе, они фланкировали западный фасад храма, соединяясь переходами с двумя входами на хоры. Башни, как и храм, были украшены резьбой и связаны с ним колончатым поясом; их рельефы были выполнены мастерами в плоской манере, подобно рельефам башни Покрова на Нерли. Особенностью башен Дмитриевского собора, по сравнению с башнями андреевских храмов, была

килевидная форма закомар в основании их шатровых кровель. Как показывают древние изображения собора в миниатюрах XVI в. и проведенные археологические разведки, к северу и югу от собора располагались дворцовые здания; их северное крыло было белокаменным, а южное — кирпичным. Несомненно и эти части ансамбля были богато украшены резным камнем и другими видами декоративного убранства, которыми в совершенстве владели русские мастера, вышедшие из школы андреевского строительства.

После постройки княжеского дворца и его храма, расположенного рядом с Успенским собором на том же высоком краю среднего города, обращенном к широким просторам заклязьменских лесов и пойм, этот участок Мономаховой цитадели принял на себя роль аристократического центра столицы, которая принадлежала раньше княжеским дворам Юрия и Андрея около Золотых ворот. Обширные и пышные дворы князя Всеволода и епископа Иоанна с их величественными храмами почти сливались теперь в единый архитектурный ансамбль.

Под 1194 г. летопись сообщает о закладке Всеволодом детинца во Владимире. Это несомненно крупное сооружение вызвало много споров среди историков города, которые не могли притти к общему заключению даже о месте этих укреплений. Однако тщательное сопоставление летописных данных с другими источниками позволило сделать вывод, что стена детинца ограждала дворы князя и епископа, отделяя их от остального пространства среднего города. Этот вывод прекрасно подтвердился раскопками на площади к северо-западу от Успенского собора (рис. 28). Здесь были открыты нижние части монументальных белокаменных крепостных ворот и примыкавших к ним каменных стен.

Ворота, повидимому, были уменьшенной и упрощенной копией Золотых ворот. Проезд не имел дополнительной арки для затворов и арок несших свод; пролет был, вероятно, невысоким и перекрывался простым гладким полуциркульным сводом. В западной стене ворот шла лестница, вводившая на верхнюю боевую площадку, посреди которой епископ Иоанн построил в 1196 г. надвратную церковь Иоакима и Анны. При раскопках были найдены характерные детали убранства епископского храма: фрагменты аркатурного пояса, украшенного резьбой портала, майоликовые зеленые плитки полов внешней галереи, разноцветные кубики наборных майоликовых полов храма и обломки фресок; возможно, что своды маленькой церкви опирались на изящные круглые колонны, бракованные обломки которых строители использовали в кладке фундаментов детинца.

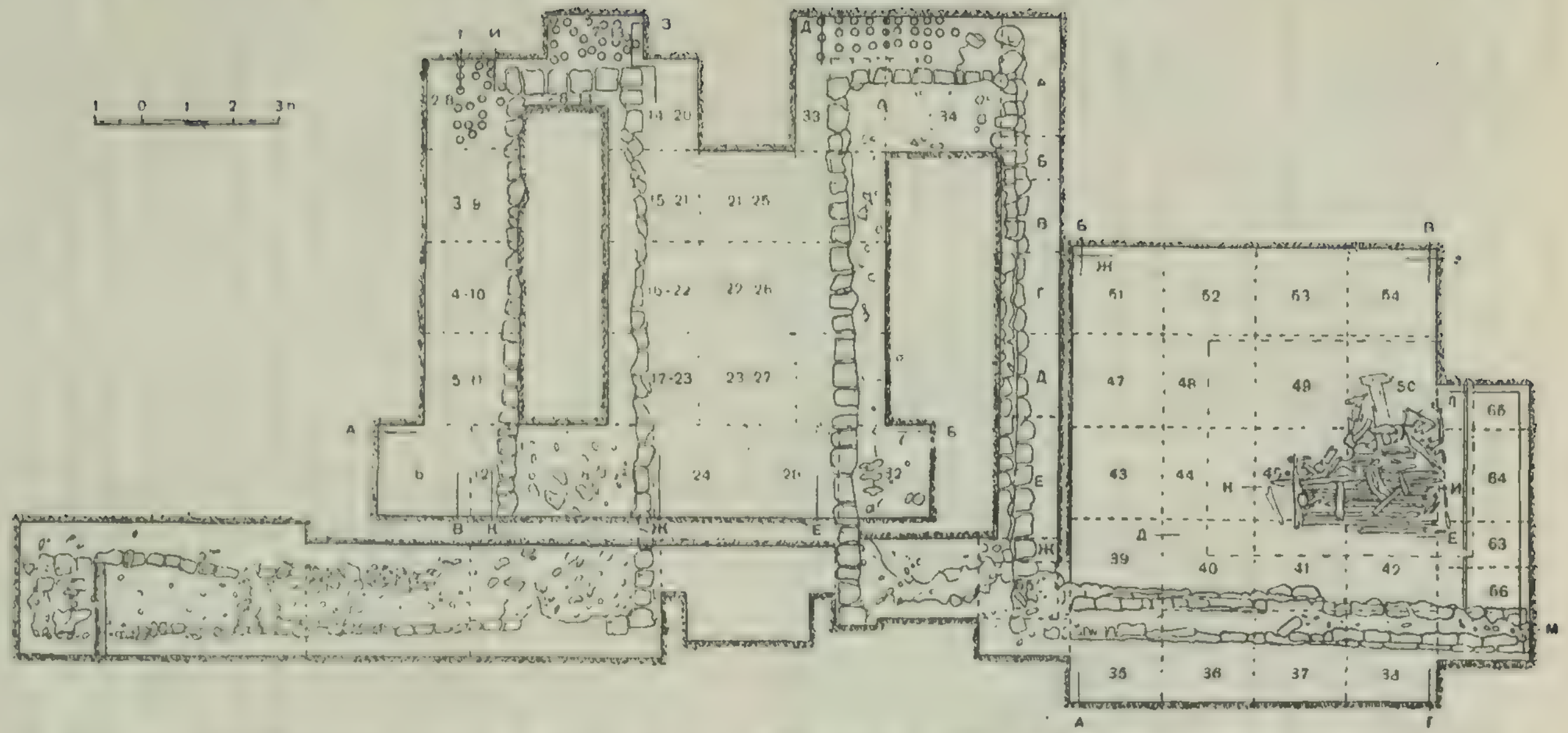

Рис. 28. Владимирский детинец (1194—1196 гг.). План части стены и ворот (раскопки 1936—1937 гг.)

Стены детинца, сложенные частью из белого камня, частью из ноздреватого легкого туфа, соединялись на западе с поперечным валом старого мономахова города, а на восток шли вплоть до княжеского двора, смыкаясь здесь с южной стеной города и почти вплотную подходя к ограде княжеского Рождественского монастыря.

Укрепления владимирского детинца были последней чертой, внесенной княжеским строительством в топографию древнего Владимира. Они оградили его княжеско-епископский феодальный центр, обратившийся к городу свои крепостные стены и боевые ворота. Княжеская власть была теперь достаточно самостоятельна и сильна, чтобы пренебречь интересами горожан, которые не раз поднимали городские волнения и с оружием в руках являлись на княжеский двор предъявить свои требования. Теперь между городом и князем лежал каменный пояс детинца, закрывший от глаз горожан и его дворец, и красоту княжеского Дмитриевского собора. Вскоре после этого Всеволод повторил уже знакомую по опыту киевских князей XI в. операцию — он перевел беспокойный владимирский торг с берега Клязьмы на княжескую «Гору», поместив его в непосредственном соседстве с крепостью детинца в северной половине среднего города.

10

СТРОИТЕЛЬСТВО ЕПИСКОПА ИОАННА

Великолепие и сложность богатейшего резного убранства Дмитриевского собора столь увлекли мысль и воображение исследователей, что этот выдающийся памятник как бы заслонил другие, не менее примечательные постройки времени Всеволода. Они сохранились хуже и вызывают много спорных вопросов, но тем не менее дают возможность значительно углубить и обогатить характеристику культуры и искусства Владимиро-Суздальской земли конца XII в.

Дмитриевский собор был единственным храмом, включавшимся в пышный светский ансамбль богатого княжеского дворца. Остальные постройки, хотя и проводившиеся на средства князя и освящавшиеся его высоким именем, были церковными постройками в собственном смысле слова: это храмы Рождественского и Успенского («Княгинина») монастырей и новый Успенский собор. Его восстановление после страшного городского пожара 1185 г. было крупнейшей по масштабу и крайне сложной в техническом отноше-

нии работой владимирских мастеров. Всеволод не ограничился капитальным ремонтом его стен и сводов, но расширил храм, обстроив его с севера, юга и запада новыми стенами. Таким образом, в итоге работ 1185—1189 гг. собор стал более обширным пятинефным храмом. Увеличение его масштаба вызвало необходимость расширения алтарной части, превратившейся в особую пристройку, не совпадавшую по ширине с тремя нефами андреевского храма. Его стены были упрочены пилонами и связаны с новыми наружными стенами дополнительными арочными перемычками на уровне хор, а в их нижних частях были сделаны арочные проемы, фактически превратившие их в столбы нового собора. По осям главных нефов были сделаны особенно высокие проемы, благодаря которым пространство старого собора слилось с всеволодовыми галереями. В их восточных углах были помещены приделы, а на всем протяжении стен были сделаны ниши для гробниц усопших членов княжеского дома и епископов. Источники называют всеволодовы галереи «гро́бницей», т. е. усыпальницей (рис. 29).

Сохранение внутри здания частей стен старого храма ослабило его внутреннее освещение, в связи с чем с южной солнечной стороны стена всеволодовой галереи получила два ряда окон. Собор был заново расписан и украшен, полы из майоликовых плиток были заменены еще более нарядными орнаментальными полами из фигурной майоликовой мозаики. Таким образом, мастера Всеволода создали фактически новый, более обширный храм; они не только блестяще разрешили сложнейшую техническую задачу, но придали собору новое художественное выражение.

Всеволодовы обстройки были несколько ниже стен старого собора, его закомары выступали над сводами галерей, благодаря чему наружные массы храма приобрели ступенчатость; она дополнялась так же выступавшим над сводами квадратным основанием главы старого собора. Возможно, что в этом сказалось стремление уподобить городской собор Владимира величественным киевским храмам — Софии и Десятинной церкви с их ступенчатым силуэтом. Однако это было сделано очень робко, и массы здания остались спокойными и величественно неподвижными. Над галереями были поставлены четыре новых световых главы; симметричное пятиглавие еще более подчеркнуло монументальность нового храма (рис. 30).

Его западный фасад был строго симметричен; боковые же фасады, выражавшие в своем членении лежащие за ними пространственные ячейки галерей, были асимметричны. Эта особенность членения боковых фасадов Успенского

собора не была следствием неумения мастеров уравновесить его, например, путем передвижки пилястр; это было характерной чертой их художественного мышления. Так, например, пользуясь, как в церкви Покрова и Димитриевском соборе, сложной пилястрой с полуколонной, они не маскируют ею углов храма, откровенно обнажая строгость и жесткость граней его прямоугольного массива. Помещая окна, как и в Димитриевском соборе, посредине верхних панно стен, они шире открывают наружу их дробно профилированные откосы, подчеркивая этим толщину и незыблемость стены. Отсюда можно сделать заключение о важнейшем творческом принципе русских зодчих Всеволода: они предпочитали спокойную реалистическую ясность архитектурной формы изысканной и несколько экзальтированной иллюзионистической палитре зодчих Покрова на Нерли. Однако, прекрасно владея и тонкими приемами творчества последних, зодчие Всеволода блеснули ими в обработке южного фасада собора. Он был обращен к обрыву городского холма и был виден издалека. Поэтому мастера усилили пластику фасада, врезав колончатый пояс в толщу стены и углубив теневые пятна его глубоких ниш. Кроме того, они опустили пояс ниже, чем на других фасадах, чтобы смягчить оптический раккурс высоты храма при взгляде на него снизу.

Зодчие Успенского собора показали себя и как первоклассные конструкторы, свободно владеющие техническими приемами своих предшественников: они блестяще разрешили проблему связи старого храма с обстройками, а также применили и ряд новшеств, к которым относится введение дополнительных арок под угловыми восточными барабанами и устройство замкнутого помещения храмовой казны в диаконике [1] собора.

Однако, сохраняя общие черты с Димитриевским собором как в отношении высокого технического и художественного мастерства русских зодчих, так и в отношении насыщенности архитектурного образа храма тем же духом спокойного величия и торжественности, новый Успенский собор отличался от княжеского храма подчеркнутой строгостью своего наружного облика. Епископский храм был задуман без скульптур, за исключением резных архивольтов порталов, капителей пояса и пилястр. Случайность расположения немногочисленных масок около некоторых окон всеволодовых галерей, наличие в кладке их стен камней со сбитыми рельефами, изображавшими излюбленную легенду средневековья о «Вознесении Александра Македонского», львов и птиц, композицию «40 муче-

[1] Правое отделение алтаря.

ников Севастийских» — свидетельствуют, как мы видели, что это были рельефы, изъятые из стен андреевского храма. Лишь на северный фасад нового собора был поставлен рельеф, изображающий «Трех библейских отроков в пещи», напоминавший о пожаре 1185 г. и возрождении храма Всеволодом.

Характерно, что пышный дворцовый Димитриевский собор — единственный памятник, постройку которого епископский летописец обошел полным молчанием; мы не знаем даже его точной даты, которая устанавливается лишь относительно других событий. Церковь относилась к скульптуре явно отрицательно. Тем большее осуждение должен был вызвать полуязыческий, полусказочный резной убор Димитриевского собора.

В справедливости этого утверждения убеждает характер двух других монастырских храмов — соборов Рождественского и Княгинина монастырей. Оба они не сохранились до наших дней, сменившись позднейшими храмами.

Собор Рождественского монастыря (1192—1195) (рис. 31), строившийся одновременно и рядом с Димитриевским собором в юго-восточном углу Мономахова города, еще существовал в первой половине XIX века, искаженный переделками. Белокаменный в основе храм сохранял тогда у своих западных углов две, на этот раз кирпичные, квадратные лестничные башни, вводившие на хоры и свидетельствовавшие, что и этот монастырский собор входил в состав значительного ансамбля игуменского двора. «Реставрация» 1859—1864 гг. заменила древний храм его точной белокаменной «моделью», но уничтожила лестничные башни. По своим общим пропорциям Рождественский собор походил на Димитриевский, но, в отличие от последнего, скульптура была изгнана из его убранства. Храм характеризовался строгостью и аскетической простотой; резьбой были украшены лишь капители пилястр и архивольты порталов; на сурово обнаженных фасадах исчез даже колончатый пояс, уступивший место скупому фризу из зубчатых городков, повторенному также в карнизе главы (рис. 32).

Церковь Иоакима и Анны, построенная в 1196 г. епископом Иоанном на воротах детинца, вводивших богомольцев на епископский двор и к Успенскому собору, также не имела скульптур **«звериного стиля»**.

Столь же строг и, более того, — необычен был последний памятник времени Всеволода — Успенский собор Княгинина монастыря (1200—1202). Его сменил в конце XV — начале XVI в. новый существующий храм. Разведки показали, что древний собор повторял схему Димитриевского собора, но был целиком кирпичным. К восточным углам собора были примкнуты маленькие храмы-усыпальницы. Из лекального кирпича были выложены и архитектурные детали фасадов,

Рис. 31. Собор Рождественского монастыря. Разрез (чертеж Н. А. Артлебена).

Рис. 32. Собор Рождественского монастыря (реставрация XIX в.).

Рис. 33. Ярославль. Успенский собор (1215). Резной камень.

Рис. 34. Лев (Ростовский музей).

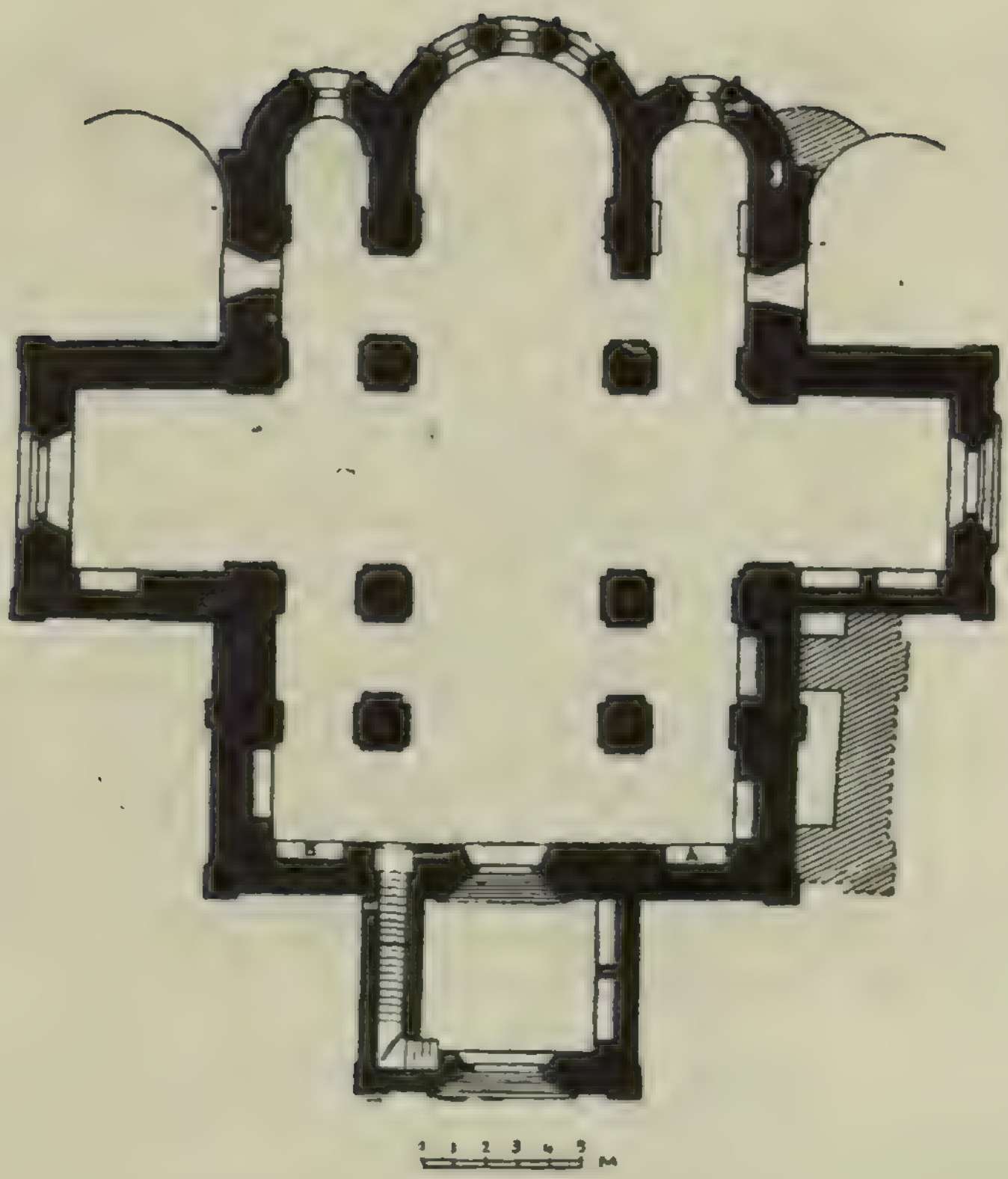

Рис. 35. Суздальский собор (1222—1225).
План (по А. Д. Варганову).

Рис. 36. Суздальский собор. Общий вид.

например полуколонки пилястр; прикрытые обмазкой или побелкой известью, стены храма могли иметь лишь отдельные белокаменные детали, например: порталы, капители, водостоки. Но они не имели, подобно остальным епископским и монастырским храмам, настенных рельефов.

Все это свидетельствует, что в искусстве времени Всеволода обозначались и резко разошлись две струи: светская и церковная. Характерно, что их водоразделом было отношение к пластике. В искусстве Галицко-Волынской Руси XIII в., воспитанном в бо́льшей терпимости к вопросам веры, развитие пластики привело к появлению монументальных статуй. Подчеркнутое богатство скульптурной декорации дворцового собора Всеволода было, кроме всего прочего, своеобразной формой дальнейшего отрицания сухой и строгой византийской архитектурной эстетики, т. е. утверждало начатую в искусстве времени князя Андрея линию самостоятельного культурного и художественного развития северо-восточной Руси. Напротив, епископ Иоанн в 1194 г. бережно «обновлял» древний собор Мономаха в Суздале, хранивший во всей чистоте строгий дух киево-византийской архитектуры.

Постройки зодчих Всеволода свидетельствуют, что русские мастера были вполне самостоятельными и своеобразными художниками. Итальянский архитектор Аристотель Фиоравенти, осматривавший Успенский собор в XV в., был введен в заблуждение высоким качеством техники и форм здания и признал его постройкой итальянцев. Русские мастера в совершенстве овладели художественным и техническим опытом, запечатленным в зданиях времени Юрия и Андрея, и тонко пользовались их приемами и формами для выражения в своих монументальных сооружениях новых идей и чувств — величия и торжества Владимирской земли и ее владыки Всеволода Большое Гнездо. Обобщив прошлый опыт, русские зодчие поднимают владимирскую архитектуру на новую, высшую ступень, достигая классической простоты и правдивости каждой детали и архитектурного образа в целом.

Знаки княжеских мастеров на последних постройках времени Андрея Боголюбского позволили нам сделать заключение, что зодчие прочно вошли в состав княжих людей. При Всеволоде их положение в рядах феодально-зависимых мастеров еще более упрочивается. Летописец, рассказывая о строительных работах, проведенных в 1194 г. епископом Иоанном, говорит: «было подобно чуду, что, по его вере и молитвам к Богородице, он не искал мастеров от немцев, но пришли мастера из числа клевретов святой Богородицы и своих, одни умели лить олово (для кровель), другие — крыть

постройки, третьи — белить известью стены».[1] Этот текст, не раз привлекавший внимание историков владимиро-суздальского искусства, служил основой для выводов, что якобы и теперь, в конце XII в., не было русских владимирских зодчих, так что считали чудом появление в это время своих «кровельщиков» и «штукатуров»! Как показывает анализ самих памятников, раскрывающий с полной убедительностью органичность эволюции архитектуры в руках русских мастеров, данный текст не может служить основанием для подобных разочаровывающих выводов. Он свидетельствует лишь о прогрессирующем к концу XII в. разделении строительного труда и необычности появления специалистов по той или иной его отрасли. Они были теперь и в составе церковных зависимых людей — «клевретов» епископской церкви Успения богородицы и людей самого епископа Иоанна. Наряду с княжескими строителями выделились строители церковные, что содействовало развитию и углублению различий светского и церковного строительного искусства.

Для последующего развития Владимиро-Суздальской архитектуры было также плодотворным усилившееся при Всеволоде общение владимирских зодчих с их собратьями по искусству из других княжеств — Смоленского, Черниговского, Рязанского. С этим было связано возобновление кирпичной техники построек сначала в сфере гражданской (дворец Всеволода, ансамбль Рождественского монастыря), а затем церковной архитектуры (собор Успенского «Княгинина» монастыря). Появление двух симметричных приделов у восточных углов Княгинина собора находит аналогию в зодчестве Смоленска, Чернигова и Рязани.

К исходу XII в. Владимирское зодчество быстро развиваясь и начиная впитывать соки других ветвей древнерусской архитектуры, проявляло тенденцию стать творческой лабораторией общерусского масштаба, подобно тому как объединительная политика Андрея и Всеволода вела, в конечном счете, к созданию общерусского феодального объединения.

11

КОНЕЦ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО ЗОДЧЕСТВА

Смерть Всеволода (1212) развязала силы, недовольные великодержавной политикой владимирских князей. Ростовское боярство разожгло усобицу между сыновьями Всеволода —

[1] Лаврентьевская летопись, стр. 390.

Константином ростовским и Юрием владимирским. В нее вмешались другие русские князья, ждавшие лишь случая, чтобы разрушить начатое Андреем и Всеволодом дело объединения Руси. Липецкая битва (1216), в которой участвовали также новгородские, смоленские и псковские войска, окончилась поражением Юрия владимирского и глубоко подорвала авторитет Владимирского княжества.

После двухлетнего торжества Константина ростовского, оборванного его смертью (1218), Юрий снова занял владимирский престол. Но это была уже тень прежней власти. Церковное и политическое единство земли было разрушено: в 1215 г. образовались отдельные владимирская и суздальская епископии, в 1216 г. обособился в самостоятельный удел Суздаль, а в 1218 г. — Ярославль. Тем не менее, Юрий еще мог вести борьбу за усиление своей земли, он раздвинул ее границы до низовьев Оки и в 1221 г. «заложил город на устье Оки и дал ему имя Новгород» [1].

С выдвижением новых городских центров и оживлением старых городов, которые становятся столицами нарождающихся уделов, значительно расширяется поле деятельности зодчих, возводящих храмы и другие здания этих городов. В технических и художественных приемах владимирских зодчих усиливаются своеобразные черты; среди них совершенно определенно оформляются два направления, получившие начало еще в зодчестве Всеволода. Одно — продолжающее и развивающее традиции белокаменной архитектуры с ее все усложняющейся скульптурной декорацией, второе — воспринявшее художественно эффектную технику сочетания кирпичной кладки с резными белокаменными деталями, родственную архитектуре Чернигова и Рязани. Эти две ветви владимирской архитектурной школы были связаны с определенными политическими и территориальными границами. Белокаменная традиция продолжалась мастерами князей Юрия и Святослава Всеволодовичей в Суздале, Нижнем-Новгороде и Юрьеве-Польском; строительство из кирпича с белым камнем было характерно для зодчих Константина Всеволодовича, работавших в Ростове и Ярославле.

При ознакомлении с историей Владимиро-Суздальского зодчества этого времени нужно помнить, что до нас дошли в относительно крупных сохранившихся древних частях только постройки мастеров Юрия — соборы Суздаля и Юрьева-Польского, тогда как постройки ростовских мастеров князя Константина известны нам главным образом по письменным источникам.

[1] Лаврентьевская летопись, стр. 423.

Их крупнейшей работой была перестройка Успенского собора в Ростове, ставшем вновь столицей края. Эта работа, включая богатую отделку храма, продолжалась с 1213 по 1231 г. Ростовский собор явно конкурировал с епископским собором Владимира; епископ Кирилл украсил его многочисленными иконами, пеленами и утварью, сделал драгоценные шатровые кивории над престолами и поставил в южном портале храма медные двери с золотыми изображениями. На своем ростовском дворе князь Константин поставил храм Бориса и Глеба (1214—1220 гг.); в Ярославле были построены: храм Успения на княжем дворе, служивший одновременно и городским собором (1215), и собор Спасского монастыря (1216—1222). Во Владимире, как бы выражая свое великокняжеское благоволение к его горожанам, Константин поставил маленькую, повидимому бесстолпную, церковь Воздвиженья (1218), а храм своего владимирского двора оставил деревянным. Ростовские зодчие, как видно из этого перечня, были многочисленны. Летописец отметил, что епископ Кирилл мог вести свою строительную деятельность «день от дня, начиная и переходя от дела в дело».

Обо всех этих памятниках мы можем судить лишь по случайным фрагментам. Так, например, от Успенского собора в Ярославле (1215) до нас дошли хранящиеся в Ярославском музее белокаменные резные детали (львиная маска, капитель) (рис. 33) и найденные при раскопках куски тонкого стенного и лекального кирпича и фрагменты майоликовых плиток пола. В Ростовском музее хранятся замечательные парные изваяния лежащих львов (рис. 34), украшавшие, повидимому, портал одной из построек мастеров Константина, стоявшей в предместье города. Остаток поставленных епископом Кириллом «золотых дверей» Успенского собора, — литые ручки в виде львиных морд — также свидетельствует, что искусство Ростова и Ярославля не чуждалось пластики. Судя по косвенным данным, композиция храмов Ростова и Ярославля почти не отличалась от построек мастеров Юрия: в них также появляются притворы и приделы у восточных углов.

Суздальский собор Мономаха к XIII в. значительно обветшал, так что в 1194 г. епископу Ивану пришлось его ремонтировать. В 1222—1225 гг. князь Юрий Всеволодович совершенно заново перестраивает храм: «Великий князь Георгий заложил в Суздале каменную церковь святой Богородицы на первоначальном месте, разрушив старое здание церкви, которая начала рушиться от старости и ее верх провалился»...[1]

[1] Лаврентьевская летопись, стр. 423.

Едва ли эта большая работа была вызвана только ветхостью здания, о которой говорит летопись, — собор простоял всего 100 с лишним лет. Скорее можно думать, что старый кирпичный храм, следовавший строгим и сдержанным, в основе византийским, формам собора Киево-Печерской лавры, теперь не удовлетворял сложившимся при Всеволоде новым художественным вкусам, требовавшим торжественной пышности и богатого декоративного убранства храма. Поэтому ремонтировать старый храм Мономаха не стали, но сломали и заменили новым. Летописец подчеркивает, что Юрий создал церковь «краснейшю первыя», т. е. более прекрасное здание.

Но и собор Юрия не дошел до нас целиком: в 1445 г. разрушился его верх, и в 1528 г. стены храма были разобраны до колончатого пояса и выстроены вновь из кирпича; таким образом, сохранилась лишь нижняя половина здания XIII в. Однако и сохранившиеся части позволяют составить достаточно ясное представление об особенностях новой постройки князя Юрия[1] (рис. 35 и 36).

Собор в общих чертах повторил тип старого шестистолпного собора Мономаха, который теперь был расширен примкнувшими с трех сторон притворами. Западный притвор зодчие сделали в виде двухэтажной башни; в ее северной стене была устроена лестница, вводившая во второй этаж и оттуда на хоры. В отличие от предшествующих храмов, хоры Суздальского собора были огромны — они занимали почти половину его площади, вырезывая большое полутемное пространство в западной половине храма, использованное в качестве усыпальницы. Впервые во владимиро-суздальской архитектуре собор не был связан с княжеским или епископским двором, — это был городской собор в собственном смысле слова. Повидимому, этим можно объяснить и обширность его хор, на которых присутствовали не князь, а городская знать: купцы и именитые горожане Суздаля. Хоры были прекрасно освещены двумя главами над западными углами собора, образовавшими, вместе с средним куполом, асимметричный трехглавый верх собора. Посетители хор входили в храм через западный притвор собора, украшенный двумя резными порталами (рис. 37); остальные молящиеся входили через портал южного притвора, также покрытый пышной резьбой. Оба портала были выделены постановкой в них великолепных металлических дверей, мерцавших золотом священных изображений и орнамента. Та же любовь к орнаментальной цветистости характеризовала фресковую роспись храма

[1] Мы частично пользуемся здесь еще не опубликованными результатами исследования памятника, произведенного А. Д. Варгановым.

(1233): изображения святых (рис. 38) выступали среди широких декоративных лент и бордюров растительного орнамента. Пол храма в 1233 г. был вымощен цветными майоликовыми плитками или, как образно выразился летописец, «моромором красным разноличным». Общий характер интерьера был красочен и радостен; черты известной официальности и торжественной представительности, присущие величественным интерьерам храмов времени Всеволода, ослабевали. Напротив, усиливалась цветистая узорчатость и нарядность.

В этом же направлении изменяется и внешний облик храма. Зодчие князя Юрия постепенно освобождаются от строгой конструктивной логики мастеров XII в., для которых конструкция здания определяла систему членения его фасадов. Строители Суздальского собора мыслят фасад вне зависимости от архитектурного скелета постройки. Так, например, восточные закомары боковых фасадов не выражали лежащих за ними полуциркульных сводов, так что эти закомары становились вполне декоративными. Мастера, не считаясь с конструктивным смыслом, перебивают лопатки фасада лентой плоской резной плетенки, разрывают их вставкой резных масок в кнотах (рис. 39) и изображений львов, распластанных на углах. Особенно примечателен в этом отношении южный портал, где капители заменены резными плитами, не отвечающими колонкам косяка, а ствол самой колонки прерывается бусиной (рис. 40). Суздальские зодчие делают свой вывод из приема помещения окон в нишах меж колонок пояса: на апсидах храма появляются окна, обрамленные двумя колонками с арочкой, т. е. наличником. Зодчие как бы нарочито акцентируют свое смелое пренебрежение к старой художественной логике и свободное декоративное решение любой детали фасада. Его верхние части над поясом несомненно были богато убраны резным камнем; мастера так увлекаются резьбой, что покрывают ею стержни колонок портала; даже зубчики над колонками пояса покрываются елочной насечкой. Судя по сохранившимся резным деталям храма, в его верхних частях и обработке барабанов можно также предполагать развитие плоского коврового узора. Эта любовь к орнаментации, пересиливающая ясность конструктивной логики, вместе с орнаментальным богатством росписи храма и его «златых врат», является существенной чертой художественных вкусов XIII в.

Место собора внутри города было определено «первым» местом старого мономахова храма: собор своим северным фасадом был почти вплотную придвинут к валу, а южной и восточной сторонами был обращен к городской площади. Строи-

тели и обращают основное внимание на главный парадный южный фасад собора и его притвор: над ними работают лучшие резчики, их орнаментация богаче и тоньше, южный портал превращается в роскошную резную раму «златых врат». Напротив, северный фасад, обращенный к валу, был очень беден: его портал сохранил старую скупую обработку в виде прямоугольных уступов, очень напоминающую строгие порталы храмов Долгорукого; его колончатый пояс резали явно посредственные мастера, мотивы пояса были однообразнее. Таким образом, храм перестает быть всесторонне обработанным и потому самодовлеющим и изолированным «монументом», он приобретает главный и второстепенный фасады, определенные связью здания с городом и его площадью. В этом сказывался и известный практицизм нарождающихся новых взглядов на архитектуру. Он был еще более ярко выражен и в другом принципе работы зодчих Юрия.

Суздальский собор построен из двух основных сортов материала: тесаного белого камня и разномерных плит и кусков пористого туфа. Из белого камня клали лишь покрытые резьбой и тесаные части — пояс, порталы, цоколи, колонки апсид; основная же кладка стен велась из более легкого и дешевого материала — туфа; его неровности выпрямлялись прокладками старого кирпича из разрушенного собора Моно-

маха и кирпича, изготовленного вновь (рис. 41). Принцип определенной рационализации и экономичности постройки, ясно раскрывающий свой практический смысл, был также связан с своеобразным художественным замыслом: покрытая лишь обмазкой или известковой побелкой туфовая кладка создавала пластическую мягкость линий и поверхностей, на которой с подчеркнутой силой и эффектом выступала белокаменная резьба. Мастера как бы сочетали здесь владимирскую любовь к утонченной декоративной украшенности храма со стремлением к простой и выразительной фактуре фасадов новгородских церквей.

По окончании работы в Суздале княжеские мастера перешли в Нижний-Новгород и в 1225 г. заложили здесь белокаменный храм Спаса. Он не дошел до нас и известен лишь по археологическим данным и косвенным упоминаниям источников. Это был четырехстолпный храм с притворами. От него сохранились прекрасная капитель портала, обнаруживающая знакомство юрьевских зодчих с новыми романскими образцами, и капитель аркатурного пояса с артистической плоской лиственной орнаментацией (рис. 42); пояс, как и в Суздальском соборе, был врезан в плоскость фасада. Храм также был украшен богатыми «златыми вратами», и

был, повидимому, в целом очень близок Суздальскому собору. Его резная декорация обнаруживает растущее мастерство княжеских каменосечцев.

Повидимому, в это же время был выстроен и второй белокаменный храм в Нижнем-Новгороде — церковь Михаила Архангела, перестроенная в 1631 г., но сохранившая от древности очень выразительную композицию квадратного плана с тремя притворами.

После работы в Нижнем мастера князя Георгия Всеволодовича снова вернулись на родину и перешли к брату Юрия князю Святославу в столицу его удела — город Юрьев-Польской и здесь, на месте старого храма 1152 г., построили новый Георгиевский собор (1230—1234 гг.) (рис. 43). Памятник постигла та же судьба, что и Суздальский собор: в XV в. рухнули его своды и в 1471 г., по приказу Иоанна III, здание было вновь собрано из старых камней московским строителем В. Д. Ермолиным. «В городе Юрьеве-Польском была каменная церковь святого Георгия с приделом святой Троицы, обе резаные из камня, и развалились они до земли; по повелению великого князя Василий Димитриев те церкви все собрал вновь и поставил как и прежде».[1] Текст не вполне точно отражает размеры разрушения: храм сохранил на разную высоту притворы и нижние части стен, и лишь алтарные апсиды, как и внутренние столбы, были переложены целиком «до земли». Ермолин также, повидимому, выстроил заново примыкавший к северо-восточному углу собора Троицкий придел, служивший усыпальницей, а его древний резной камень пошел на достройку стен собора (рис. 44).

В отличие от Суздальского собора, Георгиевский собор невелик — это четырехстолпный храм с тремя открытыми внутрь притворами, увеличивавшими помещение для молящихся. Храм, повидимому, не имел хор, и его внутреннее пространство не было разобщено на две зоны, характерные для всех предшествующих памятников. Есть основание думать, что над западным, более обширным притвором был открывавшийся внутрь храма небольшим арочным проемом второй этаж, заменявший хоры своеобразной «ложей» для княжеской семьи или городской знати. Внутреннее пространство храма было богато освещено, высокие щелевидные окна помещались теперь не только над поясом, но и под ним.

В первоначальном виде храм был значительно выше, нежели теперь: над уровнем колончатого пояса были верхние поля стен примерно равные их нижней части; таким образом,

[1] Ермолинская летопись, Полное собрание русских летописей, т. XXIII. 159.

Рис. 37. Суздальский собор. Деталь западного портала.

Рис. 38. Суздальский собор. Деталь росписи (фото А. Д. Варганова).

Рис. 39. Суздальский собор. Деталь фасада.

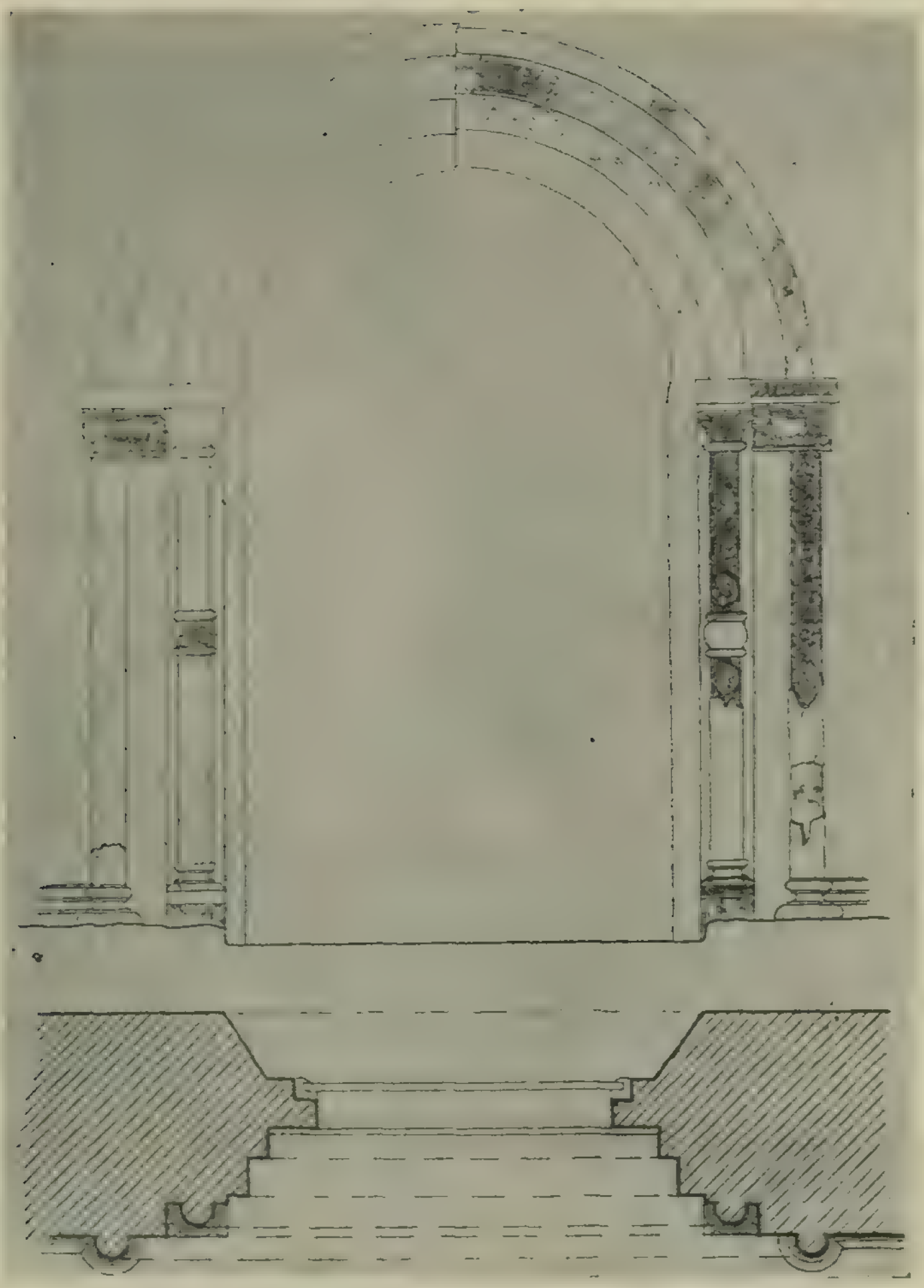

Рис. 40. Суздальский собор. Южный портал (по А. Д. Варганову).

Рис. 41. Суздальский собор. Апсиды (фото А. Д. Варганова).

Рис. 12. Нижний-Новгород. Спасский собор. Резной камень пояса.

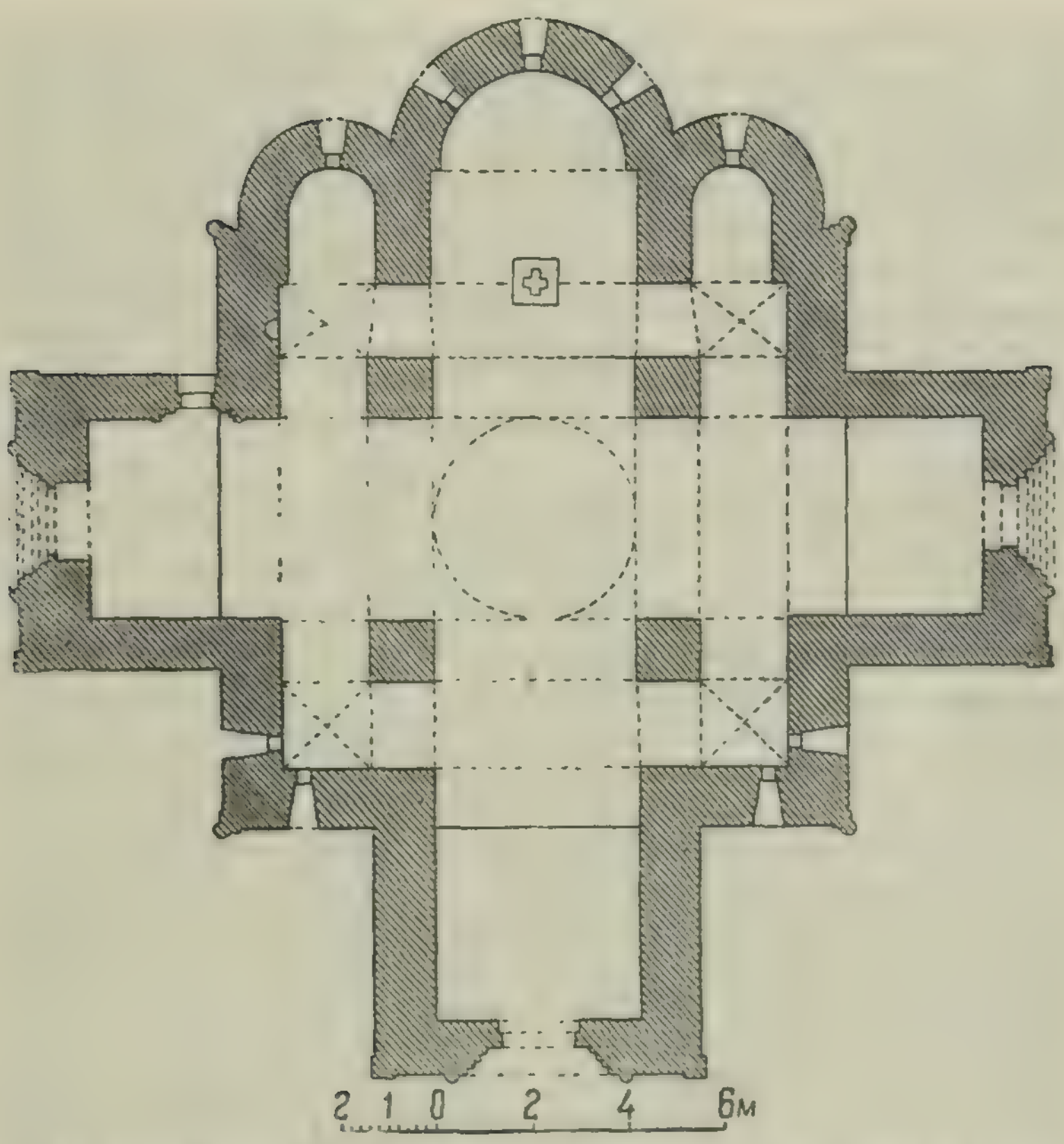

Рис. 43. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.). План

основной массив храма высоко вздымался над кровлями притворов. Симметричность и равновесие здания нарушал лишь Троицкий придел, занимавший угол между восточной стеной северного притвора и северной — храма.

Архитектурные формы Георгиевского собора обнаруживают сложный состав «образцов», лежавших в основе творческой работы его зодчих. Бесспорно, их первая постройка — собор Богородицы в Суздале с его равными боковыми притворами и двухэтажным западным — еще владела их воображением, но эти воспоминания были в некоторой мере уравновешены образом Димитриевского собора с его спокойными торжественными пропорциями и пышным убором. В этом отношении, возможно, сказался и вкус заказчика — князя Святослава, которому владимирский пышный дворцовый храм от-

ца естественно казался достойным подражания образцом. Из зданий более далеких краев мастера несомненно знали церковь Михаила Архангела в Смоленске с ее башнеобразным построением и симметричной крестчатостью плана. Но, как и предшествующие постройки владимирских зодчих, и последнее их произведение было глубоко своеобразно и не похоже ни на какой другой памятник: облик Георгиевского собора определяла не столько архитектурная форма, сколько ее резная поверхность. Декоративные тенденции, наметившиеся в Димитриевском соборе, развитые в соборе Суздаля и нижегородском Спасе, здесь получили исчерпывающее развитие.

Георгиевский собор покрыт резьбой от цоколя до верха, поэтому его целиком построили из тесаного белого камня без применения туфа. Плоский ковровый орнамент (рис. 45) застилает нижние части стен, переходя на лопатки и их полуколонки; выше аркатурно-колончатого пояса он получает значение фона, объединяющего сложные религиозные композиции, исполненные в высоком рельефе. Пояс, не отвечающий более внутреннему членению пространства хорами, которых, как мы говорили, здесь не было, становится вполне декоративным элементом фасада. Его врезывают, как и в Суздальском соборе, в плоскость стены, над ним она уже не делает уступа, оставаясь равномерной на всю высоту. Аркатура пояса теряет четкость полуциркульных очертаний, мастера превращают ее как бы в причудливый орнамент из трехлопастных остроконечных арочек, окруженный растительной резьбой. Килевидное очертание, появившееся впервые в закомарах лестничных башен Димитриевского собора, приобретают и закомары притворов; вероятно и фасады самого храма имели также килевидные закомары. Орнаментация архитектурных деталей почти не считается с их формой; так, например, растительная резьба капителей порталов стирает их четкие гранные формы; капители полуколонн пилястр, украшенные мужскими и женскими масками, также теряют геометрическую ясность; ствол самих полуколонн неожиданно прерывается причудливым венком из торчащих человеческих голов. Мы видим здесь ту же прихотливую игру декоративной фантазии, которой характеризовалась обработка фасадов Суздальского собора и которая теперь превращает здание как бы в огромный резной ларец.

Интересна сложная система самого технического процесса резного украшения храма. Резные изображения, выполненные в высоком рельефе (рис. 46), были сделаны на отдельных камнях до постановки в кладку и образовали первоначальное украшение фасадов собора. Затем уже по готовой

поверхности стены был нанесен сложный плоский ковровый узор, который объединил общим орнаментальным фоном высокорельефные фигуры. Изображения святых в колончатом поясе были вырезаны на отдельных каменных плитах и, подобно статуям, вставлены в ниши меж колонок. Сложность технического исполнения единого декоративного замысла в разных манерах, а особенно резьба коврового узора по готовой стене, требующая изощренной верности резца, свидетельствуют о дальнейшем совершенствовании мастеров князя Юрия.

Как и Суздальский, Георгиевский собор имел главный (северный) фасад, обращенный на городскую площадь; на нем княжеские резчики и сосредоточили особое внимание — они строго согласовали ковровый узор, застилающий северную стену храма и западного притвора. Однако резное убранство Георгиевского собора, по сравнению с Димитриевским собором, проникается несравненно более ясным и подчеркнуто церковным содержанием. В закомарах фасадов были помещены большие, выполненные в высоком рельефе скульптурные композиции христианских сюжетов («Преображение», «Распятие», «Семь отроков Эфесских», «Даниил во рву львином» и другие). Троицкий придел, служивший княжеской усыпальницей, был украшен монументальным резным изображением Троицы и святых в круглых медальонах. Изображения зверей и чудовищ отступают на второй план, являясь чисто орнаментальным аккомпанементом христианской тематики. В этом же направлении изменялась и трактовка скульптур колончатого пояса: фигуры святых, резанные на особых плитах, увеличиваются в масштабе (ср. Димитриевский собор) и занимают нишу целиком, отдаленно напоминая статуи готических соборов (рис. 47); в целом они образовали единый развернутый деисусный «чин», т. е. также являлись слагаемыми большой канонической композиции.

Скульптура Георгиевского собора как бы продолжала исполнять на фасадах храма религиозные задачи внутренней фресковой росписи.

Однако рядом с каноническими церковными сюжетами мастера сохранили в декорации храма ставшее традиционным «Вознесение Александра Македонского» и многочисленные рельефы, изображающие чудовищных птиц и зверей. В распоряжении мастеров был попрежнему богатейший набор «образцов» разнообразного происхождения в виде узорчатых тканей и произведений прикладного искусства. Но мастера имели теперь за своей спиной и большой собственный опыт каменной резьбы, искусством которой они владели со

свободой и совершенством зрелых скульпторов. Поэтому их изобразительные приемы становятся самостоятельнее, они свободно перерабатывают чужие мотивы на русский лад, сообщая старым малопонятным образам чудовищ новое выражение. Так, лежащие львы приобретают наивные, как бы кошачьи морды; дракон с чешуйчатым закрученным хвостом напоминает змея-горыныча русских сказок; сирены превращаются в вещих сиринов народной поэзии — полудев-полуптиц с роскошным хвостом. Кентавр далекой античности представляет юношу до пояса, в богатом костюме и маленькой шапочке (рис. 48); в одной руке он держит булаву, в другой — зайца, это даже не китоврас русской сказки, но скорее охотник, напоминавший Н. П. Кондакову «доезжачего в княжеской свите».[1] Так даже отдельные образы под резцом русских мастеров проникаются русским народным духом, живо напоминающим дух русской сказки или былины. Но дело не ограничивается этим. Самая декоративная система Георгиевского собора, не имеющая аналогий в монументальном искусстве средневековья, своим принципом сочетания коврового орнаментального фона с горельефными изображениями ближайшим образом напоминают излюбленный прием русского ювелирного искусства XII в., сочетавшего тончайшее кружево золотого орнамента с выступающими на его фоне высокими вставками драгоценных камней и эмалей. Так, резное убранство приобретало ясно выраженное русское, частью церковное, частью народно-литературное содержание и практическое назидательное значение, становясь собственно-русским и по своему художественному языку.

Если в Димитриевском соборе мы отмечали двойственность изобразительных навыков владимирских резчиков, то в Юрьеве они вырабатывают вполне целостный и самостоятельный стиль резьбы, в равной мере отличный как от ушедших в прошлое романских образцов, так и от «деревянной» плоскостности. Сопоставляя далее оба названных памятника, мы сможем отметить бо́льшую органичность соединения скульптуры со стеной: если в Димитриевском соборе рельефы действительно оправдывают свое старое название «прилепов», когда даже колонки пояса и фигурки святых между ними как бы «висят» на стене, то в Юрьеве-Польском колонки пояса углублены в стену и прочно стоят на ее выступе, плиты с изображениями святых так же уверенно покоятся на уступе стены; ковровый орнамент, оплетая горельефные изображения, как бы плотнее связывает их со стеной.

[1] Н. П. Кондаков, Русские древности, СПб., 1899, в. VI, стр. 42.

В связи с резьбой Юрьевского собора стоит вопрос — об участии в ее исполнении самого князя Святослава. Тверской летописный сборник, рассказывая о постройке церкви, говорит, что князь «создал ее чудну, резаным каменем, а сам бе мастер».[1] Это дало повод видеть в Святославе Всеволодовиче чуть ли не скульптора. Однако, при ближайшем исследовании, оказывается, что во время составления Тверского сборника рядом с скульптурной композицией Распятия была вделана в стену храма резная запись о постановке этого креста князем, которая и была понята как его «авторская подпись». Еще меньшее значение имеет оброненная В. Н. Татищевым фраза, что создателем собора был «болгарский мастер». Если в начале владимирского строительства это не могло иметь места, то теперь тем более русским художникам нечего было занимать у болгар.

В руках русских мастеров изменяются даже такие, казалось бы стабильные, элементы, как архитектурные профили. По сравнению с холодным изяществом и законченностью аттических цоколей храмов Боголюбского, профили Суздальского и особенно Юрьевского соборов грубовато сочны, пластичны и выразительны. Это относится в равной мере и к базам порталов, которые как бы сплющиваются и расширяются по горизонтали; их угловые листы, имевшие простую и устойчивую форму рога или когтя, приобретают более сложное строение. Особенно поразителен профиль двери в Троицкий придел, носящий ярко выраженный «готический» характер. Но органичность эволюции владимиро-суздальского зодчества, прослеженная нами выше, свидетельствует, что и эти симптоматические частности являются не результатом каких-либо новых внешних восточных или западных «влияний», но закономерными новшествами, рождающимися в самостоятельном и стремительном развитии русского художественного творчества.

Почти одновременно, в XV в., верхи Суздальского и Юрьев-Польского соборов обрушились. Можно предполагать, что эта судьба последних памятников владимирского искусства не была случайностью, но явилась результатом каких-либо новшеств, введенных владимирскими зодчими в конструкцию их венчающих частей. К концу XII в. в Полоцке и Пскове вырабатывается новый глубоко своеобразный русский тип храма, с башнеобразным верхом (собор Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке, Троицкий собор в Пскове). Очень возможно, что и зодчие князя Юрия не остались в стороне от этого большого творческого процесса

[1] Тверская летопись. Полное собрание русских летописей, т. XV. СПб., 1863, стр. 355.

и воспроизвели в своих постройках динамическую композицию храмового верха.

Зодчество времени наследников Всеволода, завершающее процесс развития владимиро-суздальской архитектуры, характеризуется еще большим усилением своеобразных черт, которые почти полностью заслоняют в памятниках их давнюю связь с киево-византийскими истоками. Суздальский и Юрьевский соборы ушли очень далеко от Печерского собора и Берестовской церкви Мономаха. Сами памятники этой традиции на севере перестали существовать: мономахову церковь Спаса во Владимире перестроил еще в 1164 г. Андрей Боголюбский, а древние соборы Ростова и Суздаля были разрушены руками владимирских зодчих XII—XIII вв.

Особенностью композиции владимиро-суздальских храмов XIII в. являются их притворы. Тип храма с притворами распространяется почти одновременно в Смоленске, Полоцке, Рязани и Новгороде, свидетельствуя о продолжающемся общении зодчих смежных русских княжеств. Притворы осложняли массы храма, придавая им некоторую живописность и нарушая изолированную замкнутость его крестовокупольного массива. Выделение главного фасада и интерес к асимметричной композиции силуэта (трехглавие) были связаны с той же тенденцией.

Полная независимость фасадной обработки от конструктивной системы, подчеркнуто выраженная в Суздальском соборе, предвосхищает идеи XIV—XV вв. Этот путь, приводящий к декоративному богатству фасада в XVII в., в XIII столетии привел к предельному развитию скульптурного убранства здания: архитектурная форма как бы лишь просвечивала сквозь прозрачный ковровый узор, наполненный образами русских сказок и церковных легенд. Те глубокие прогрессивные сдвиги, которые нашли выражение в дерзкой смелости архитектурных приемов Суздальского собора и в сложной декоративной системе Георгиевского собора, можно оценить как несомненные показатели растущей творческой самостоятельности владимиро-суздальских зодчих. В своих последних постройках они все более решительно и свободно отражают народные художественные вкусы с их любовью к узорочной сказочной украшенности здания, к неожиданной игре декоративных приемов. Язык архитектуры как бы сближается с поэтикой фольклора и былин.

С этим выразительно согласуется и изменение самого пространства храма: оно теряет свою разобщенность. В Георгиевском соборе упраздняются хоры, и интерьер храма приобретает свободный и целостный характер; храм отрывается от княжеского двора, становясь храмом горожан.

Так быстро и своеобразно росло и ширилось искусство владимирских зодчих; они в своем творчестве как бы провидели и наметили те архитектурные мысли и формы, которые будут волновать зодчих Москвы XIV—XV вв.

Но судьба готовила искусству Владимира смертельный удар.

12

ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Через три года по окончании Георгиевского собора в Юрьеве-Польском Владимирское княжество пало под напором татарского нашествия. Культурная жизнь надолго оборвалась, и строительство заглохло.

У ряда историков сложилось представление, что в первые годы монгольского ига погибли и мастера-строители, что возобновление строительства в северо-восточной Руси XIII—XIV вв. было обязано силам пришлых из Новгорода зодчих, что Москве и Твери пришлось начинать свое строительство как бы вновь, без прочных технических и художественных традиций. Однако ряд фактов свидетельствует, что не все культурные силы Владимиро-Суздальской земли погибли в страшной катастрофе завоевания, — уцелели и зодчие. Уже на другой год после падения Владимира, в 1239 г., ростовский епископ Кирилл II смог подвергнуть капитальному ремонту церковь Бориса и Глеба в Кидекше. От второй половины XIII в. есть еще несколько упоминаний о строительных работах: ремонте и перестройке церкви Бориса и Глеба в Ростове, постройке придела Пантелеймона во владимирском Успенском соборе, покрытии оловом ростовского и владимирского соборов. О том же говорит грамота хана Менгу-Тимура на имя русского митрополита (1267), называющая в числе охраняемых митрополичьим иммунитетом людей и «церковных мастеров». Позднейший подложный ярлык Узбека очень правдоподобно раскрывает их состав: «или каменные здатели, или древоделыные». Таким образом, под защитой церкви на северо-востоке сохранились русские зодчие, которые несли сквозь тяжкие годы XIII столетия славную традицию владимирского искусства.

Оставались живыми и его памятники. Монгольское иго не могло умертвить великой и плодотворной творческой силы, заложенной в бессмертных созданиях владимирских зодчих. Весь процесс архитектурного развития русского северо-востока в XII—XIII вв. был ярок и динамичен потому, что

искусство жило прогрессивными идеями своего века, тесно соединяя свои судьбы с борьбой владимирских князей за объединение Руси и ликвидацию феодального хаоса. Политика владимирских князей XII в. была тем «союзом королевской власти и горожан» (Ф. Энгельс), который был необходимым условием создания централизованного государства. Княжеская власть выступала как представительница общенародных интересов: против феодальной знати Ростова и Суздаля вместе с князем боролись «новии люди мезинии Володимирстии», которые «уразумевше и яшася по (взялись за) правду крепко». Новые идеалы новых людей брались под защиту веры и находили широкий отклик: «се бо Володимерци прославлени Богомь по всей земьли за их правду. Богови им помогающю».[1] Поэтому княжеское искусство теряло свою аристократическую и местную ограниченность, воплощая мысли и вкусы передовых слоев русского народа и впитывая художественные достижения искусства других русских княжеств. Именно эти драгоценные качества владимиро-суздальского зодчества вместе с его техническим и художественным совершенством обеспечили его глубокую жизненность в последующем развитии древнерусской архитектуры и живучесть той традиции, которая еще теплилась в лице последних владимиро-суздальских мастеров. Однако эта традиция не получила такого широкого признания, какое имела когда-то художественная традиция Киевской Руси.

История Русской земли XIII—XIV вв. есть главным образом история двух больших районов: северо-западного новгородско-псковского и северо-восточного московско-тверского. Избежавшие монгольского разгрома Новгород и Псков почти без ощутительного разрыва продолжали развивать свои традиции строительного искусства, сложившиеся еще в предмонгольский период. Они жили своими историческими интересами, ведя борьбу с немцами и другими западными соседями, покушавшимися на самостоятельность Русской земли. Так воспитывалась известная обособленность новгородско-псковского северо-запада. Культура Новгорода и Пскова — «вольных» городов древней Руси — имела свои демократические устои, накладывавшие отпечаток на художественные вкусы и их развитие. Аристократическая, княжеская в своей основе традиция владимиро-суздальского искусства была им чужда.

Иначе складывались обстоятельства в северо-восточной Руси. Возникшие еще в XII в. на почве древнего Владимирского княжества новые города — Тверь и Москва становятся

[1] Лаврентьевская летопись, стр. 359.

Рис. 44. Георгиевский собор. Южный фасад.

Рис. 45. Георгиевский собор. Ковровый орнамент.

Рис. 46. Георгиевский собор. Резные камни.

Рис. 47. Георгиевский собор. Деталь пояса.

Рис. 48. Георгиевский собор. Китоврас.

к концу XIII в. сильнейшими центрами «собирания Руси». Их князья, ведущие свой род от владимирских «самовластцев», рассматривают свою историческую миссию, как продолжение объединительной работы Боголюбского и Всеволода III. Они принимают старый титул великого князя владимирского как знак их главенства в русском феодальном мире. Долгое время они совершают обряд вокняжения в древнем Успенском соборе Владимира, приобретающем значение политического символа. Торжественная представительность и строгая красота владимирских храмов становится идеалом их художественных вкусов.

Судьба среднерусского зодчества XIII—XIV вв. — одна из наиболее неясных страниц истории русского искусства. Его памятники почти не дошли до нас, и судить о них мы можем лишь по скудным обмолвкам письменных источников и по случайно уцелевшим фрагментам.

Традиции владимирской архитектуры первая подняла Тверь, выросшая к концу XIII в. из небольшого пограничного поволжского городка Владимирского княжества в значительный экономический и политический центр. Тверской князь Михаил Ярославич, правнук Всеволода III, создавая городской храм своей столицы — собор Спаса (1285—1290), повидимому, привлек к его постройке уцелевших владимирских мастеров.

Это был большой пятиглавый белокаменный храм — «великая соборная церковь», подражавшая Успенскому собору Владимира, но имевшая, подобно храму владимирского Княгинина монастыря, две «малых» придельных церкви. Внутренняя система росписи была подобна росписи Дмитриевского собора: в юго-западном углу под хорами летопись упоминает изображение праотцев Авраама, Исаака и Иакова, т. е. сцену «Рая» из сюиты Страшного суда. По найденным фрагментам резных камней можно предполагать, что зодчие Спасского собора еще применяли скульптурную декорацию; в его ризнице до позднего времени хранились драгоценные ткани, на которых были «вышиты золотом грифы и чудовищные птицы». Последующее украшение собора в XIV в. свидетельствует, насколько прочно владело воображением людей старое владимирское искусство: в 1344 и 1358 гг. тверской епископ Федор поставил в соборе двое «дверей медяных», напоминающих об известных нам парных писанных золотом вратах Суздальского собора; он же в 1359 г. «намости дно мраморяно», т. е. настлал пол собора из майоликовых плиток. Княжеский двор в Твери повторял в дереве сложную систему частей с башней сеней в центре, напоминающую ансамбль белокаменного Боголюбского дворца.

И в дальнейшем, в конце XIV и XV вв., мы сможем без труда проследить верность тверского искусства владимирской традиции. В открытых раскопками развалинах белокаменных храмов, построенных в Старице в 1396 и 1404 гг. князем Михаилом Александровичем, мы встретим майоликовые полы, порталы с резными бусинами, четырехколонный белокаменный киворий над престолом алтаря.

Несколько позднее Твери, во второй четверти XIV в., начинается каменное строительство Москвы, открывающееся закладкой князем Иваном Калитой в 1326 г. первого Успенского собора, и последующей постройкой церкви Спаса на Бору (1328—1330), Иоанна Лествичника (1329) и Архангельского собора (1333). Успенский собор 1326 г., как показывает исследование проф. К. К. Романова, по своим формам и даже масштабам точно повторял собор Юрьева-Польского (1230—1234) с его тремя притворами. Центральный храм Москвы был скромнее по своему замыслу, чем большой пятиглавый собор Спаса в Твери, но в самом его посвящении Успению богородицы ясно выражалось желание напомнить о владимирском Успенском соборе. Так же невелики были остальные белокаменные храмы Московского кремля — постройка их занимала в среднем один строительный сезон. Повидимому, храм Спаса и собор Михаила Архангела были также четырехстолпными храмами, традиция которых на северо-востоке восходила к постройкам Юрия Долгорукого. Спас на Бору имел также притвор, или «застенок», служивший, подобно Троицкому приделу Георгиевского собора, усыпальницей.

Судя по последовательности построек Калиты, ясно, что над ними работала одна и та же артель зодчих, переходившая от одной работы к другой. Она несомненно принадлежала старому Владимиру и состояла из преемников древних мастеров. Возможно, что это были те «церковные мастера», о которых упоминала в 1267 г. грамота Менгу-Тимура в составе митрополичьих людей и которые оказались в Москве, когда сюда перенес свое местопребывание митрополит. Возможен и другой путь: строительство Твери, начатое постройкой Спасского собора, продолжалось до 1326 г., когда здесь была окончена церковь Федора. И в том же 1326 г. Калита закладывает свой Успенский собор. Возможно, что к нему частично перешли мастера из Твери; а в 1327 г. последовал разгром Твери карательной экспедицией Калиты и татар за восстание тверичей против насилий баскака Шевкала, и оставшиеся мастера могли быть просто «сведены» в Москву.

XIV век был тяжелым для росшей Москвы. Ее росту пытались противостоять другие феодальные княжества. Так,

князья Нижнего-Новгорода стремились взять верх, и в связи с этим ненадолго вспыхнуло строительство в Нижнем. Здесь князь Константин Васильевич в 1350 г. перестраивает Спасский собор; из последующего рассказа о его пожаре в 1378 г. мы узнаем о погибших в огне дверях, «дивно устроенных медью золоченою», и «чудном дне», т. е. прекрасных полах храма — примечательных чертах, живо напоминающих и здесь о старых владимиро-суздальских традициях.

Но Москва все же неуклонно росла. Ее строительство при Димитрии, Ивановиче (Донском) и митрополите Алексее еще более расширяется. Оно попрежнему ведется в белом камне, следуя старой манере владимирских мастеров.

Значение памятников Владимира в сознании людей этого времени продолжает неуклонно возрастать. Москва концентрирует в своих храмах его реликвии. Из Димитриевского собора по распоряжению князя Димитрия Ивановича в 1380 г. увозят икону Димитрия Солунского, а сам собор становится предметом особых забот княжеской власти. В 1395 г. из владимирского Успенского собора переносят в московский Успенский собор важнейшую святыню русского средневековья, связанную с вековой борьбой за объединение Руси, — икону Владимирской богоматери. Вдова Донского княгиня Евдокия и его сын князь Василий Димитриевич делают вклады во владимирский Рождественский монастырь, где покоились останки князя Александра Невского.

С половины XIV в. начинается характерный ряд реставрационных работ по владимиро-суздальским памятникам, ведущихся по инициативе московского правительства. Около 1360 г. ремонтируется владимирский Успенский собор; в 1403 г. обновляется собор Спаса в Переяславле-Залесском, в 1408 г. великий русский живописец Андрей Рублев вместе со своим сотрудником Даниилом Черным возобновляет роспись Успенского собора во Владимире и, возможно, церкви Покрова на Нерли. В 1410 г. епископ Григорий перестраивает ростовский Успенский собор. В этих «реставрационных» работах намечается та линия художественной политики московского правительства, которая с особой силой проявится при Иване III. Теперь же московское строительство попрежнему дорожило своей связью с искусством Владимира. В придворной белокаменной церкви Рождества богородицы, построенной княгиней Евдокией в 1393 г., мы встречаем круглые колонны, напоминающие также посвященный Рождеству богоматери храм Боголюбовского дворца: двор московских князей в своем архитектурном оформлении стремился подражать Боголюбову. Но это не значит, что Москва не умножала и не обогащала полученного ею наследия.

Московские зодчие вносят много нового в понимание композиции храма. В соборе Андрониева монастыря (60-е годы XIV в.) массивная глава поднимается на ступенчато повышающихся арках, образующих величественный башнеобразный верх храма. По этому же типу строится храм Николы в Коломне. Большой Успенский собор Коломны (80-е годы XIV в.), строившийся Донским в связи с походом на Мамая, приобретает еще более торжественный и праздничный верх из ярусов ступенчато вздымающихся закомар, несущих купол. Но это новое течение, характерное для зодчества возрождающейся Руси, приобретало в искусстве Москвы особый отпечаток. Если архитектурой Пскова XIV в. была создана смелая и глубоко своеобразная композиция Троицкого собора (1365—1367), в котором кубический массив крестовокупольного храма был решительно нарушен и здание энергично устремляло ввысь свой сложный верх, включивший «деревянные» формы восьмерика на четверике, несущего маленькую главу, то московское зодчество дорожило царственным спокойствием масс здания, его торжественной представительностью, завещанной владимиро-суздальским искусством. Переработка композиции верха храма здесь не нарушает его неподвижности, внося лишь новое ощущение праздничного покоя и нарядности. В наиболее смелом произведении зодчих Москвы — соборе Андрониева монастыря — ясно видно, сколь внимательно изучали они владимирские памятники, сохранив даже близкие к ним формы профилей и характерные тонкие полуколонки апсид.

Эти черты московской архитектуры с полной силой выражены сохранившимися до наших дней памятниками начала XV в. — белокаменными храмами, построенными в Звенигороде и Троице-Сергиевой лавре князем Юрием звенигородским. В них легко читается их зависимость от владимирской традиции. В Успенском соборе Звенигорода (около 1399 г.), вместе с тонкими полуколонками пилястр и богатым перспективным порталом, появляется богатый резной орнаментальный пояс, напоминающий о насыщенных резьбой колончатых поясах. Анализ форм построек князя Юрия свидетельствует, что их зодчие внимательно изучали многие памятники Владимира и Суздаля и свободно применяли их детали и приемы. Многие из них, считавшиеся нововведением московских строителей, в действительности были почерпнуты ими из архитектуры XII—XIII вв. Пирамидальные ступенчатые верхи храмов Звенигорода и Лавры, характеризуются еще бо́льшим спокойствием, нежели соборы Андрониева монастыря и Коломны, подтверждая неизменность пути искусства Москвы, идущей к своей победе.

При Иване III московские «реставрации» владимиро-суздальских памятников приобретают вполне планомерный характер. Как мы видели выше, московский строитель В. Д. Ермолин в 1469 г. обновляет Золотые ворота во Владимире и забытую церковь Воздвиженья на торгу, а в 1471 г. «собирает» из старого резного камня рухнувший собор в Юрьеве-Польском. Это годы, непосредственно предшествующие постройке нового Успенского собора в Москве, когда русские зодчие, а следом за ними итальянский архитектор Аристотель Фиоравенти будут поставлены перед требованием следовать образцу Успенского собора древнего Владимира.

Так художественные каноны, созданные владимирскими зодчими XII—XIII вв., переживают столетия монгольского ига и вливаются мощной струей в бурлящий творческий поток русского национального зодчества XV—XVII вв. О них напомнят нам сложные комплексы палат с аркадами переходов и шатровыми «сенями», аркатурные пояса храмов, шатровые башни колоколен и приделов, фланкирующие соборы, наконец, отдельные частности внутреннего убранства вроде шатровых киворий над престолами и царскими местами. Неувядаемая жизнеспособность древних художественных заветов владимирского искусства определялась их глубокой связью с прогрессивными идеями единства и силы русского народа, пронесенными им сквозь свою тысячелетнюю историю.

ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ ТРУДЫ

Артлебен Н. А. Древности Суздальско-Владимирской области. Владимир, 1880.

Бережков Д. Н. О храмах Суздальско-Владимирского княжества. Труды Владимирской ученой архивной комиссии, т. V.

Бобринский А. *Резной камень в России*, в. I, М., 1916.

Воронин Н. Н. К вопросу о взаимоотношении Галицко-Волынской и Владимиро-Суздальской архитектуры XII—XIII вв. Краткие сообщения ИИМК, в. III, М.—Л., 1940.

Воронин Н. Н. Владимиро-Суздальская земля в X—XIII вв. Проблемы истории докапиталистических обществ, 1935, № 5—6.

Георгиевский В. Т. Князь Андрей Боголюбский. СПб., 1900.

Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии, в. I и след., Владимир, 1893 и след.

Котов Г. Н. Очертание арок во Владимиро-Суздальском зодчестве. Сообщения ГАИМК, т. II, Л., 1929.

Некрасов А. Н. Из Владимиро-Суздальских впечатлений. «Среди коллекционеров», 1924, № 3—6.

Рихтер Ф. Памятники древнерусского зодчества. М., 1851.

Толстой И. и Кондаков Н. П. Русские древности., в. VI, СПб., 1899.

Уваров А. С. Взгляд на архитектуру XII века в Суздальском княжестве (и выступления по этому докладу). Труды I Археологического съезда, т. I, М., 1871.

F. Halle. Russische Romanic. Die Bauplastik von Wladimir — Susdal. Berlin, 1929.

К ГЛАВЕ 1

Брунов Н. Н. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. «Русская архитектура», М., 1940.

Шероцкий К. Киев. К., 1917.

К ГЛАВЕ 2

См. ук. выше работы Артлебена и Бережкова.

К ГЛАВЕ 3

Артлебен Н. А. Ук. соч.

Воронин Н. Н. Раскопки во Владимире и Боголюбове (1934—1935).

Археологические исследования в РСФСР 1934—1936 гг., М.—Л., 1941.
Его же. Раскопки в Переяславле-Залесском. Газета «Коммунар», 1939, № 220.
Его же. Раскопки церкви Георгия. Газета «Призыв», 1935, № 179.

К ГЛАВЕ 4

Бунин А. И. О времени основания г. Владимира, что на Клязьме. СПб., 1902.
Его же. К исторической топографии г. Владимира. Труды Владимирской ученой архивной комиссии, т. II.
Воронин Н. Н. Социальная топография Владимира в XII—XIII в. и «чертеж» 1715 г. Советская археология, т. VIII.
Дмитриевский И. О начале г. Владимира, что на Клязьме. СПб., 1802.
Косаткин В. В. Очерк истории г. Владимира. Владимир, 1881.
Никольский С. Золотые ворота, памятник гражданского зодчества XII в. во Владимире. Труды Владимирского губ. статист. комитета. IX, Владимир, 1871.
Сказание о чудесах Владимирской иконы божьей матери. СПб., 1878.
Ильинский П. В. Статьи о Золотых воротах в Трудах Владимирской ученой архивной комиссии, т. X, XIII и XV.

К ГЛАВЕ 5

Бобринский А. Ук. соч.
Виноградов А. История Владимирского кафедрального Успенского собора. Владимир, 1905.
Грабарь И. Э. Андрей Рублев. «Вопросы реставрации», в. I, М., 1926.
Карабутов Н. Чертежи по реставрации Успенского собора в г. Владимире. Литографированное издание.
Трутовский В. К. Краткий отчет о реставрации Владимирского Успенского собора в 1891 г. «Древности» МАО, XVI, М., 1900.

К ГЛАВЕ 6

Бобринский А. Ук. соч.
Доброхотов В. Древний Боголюбов город и монастырь. М., 1852.
Малицкий Н. В. Покровский упраздненный монастырь на р. Нерли. «Из прошлого Владимирской епархии», в. III, Владимир, 1911.
Покров на Нерли (альбом). Памятники русской архитектуры, в. III, М., 1941.

К ГЛАВЕ 7

Воронин Н. Н. Раскопки в Боголюбове. Газета «Призыв», 1937, № 200—202.
Его же. О дворце Андрея в Боголюбове. Краткие сообщения ИИМК, в. II, Л., 1939.
Его же. Замок Андрея Боголюбского. «Архитектура СССР», 1939, № 11.
Доброхотов В. Ук. соч.
Летопись Боголюбова монастыря... игумена Аристарха. Чтения в Обществе истории и древностей российских, 1878, I.
Малицкий Н. В. Соборная церковь Рождества Богородицы в Боголюбове монастыре. «Из прошлого владимирской епархии», в. II, Владимир, 1906.

Потапов А. А. Очерк древнерусской гражданской архитектуры. «Древности» МАО, т. XIX, в. I, М., 1901, стр. 13.
Рихтер Ф. Ук. соч. (чертежи лестничной башни и переходов).

К ГЛАВЕ 8

Бережков Д. Н. Ук. соч.
Воронин Н. Н. Некоторые исторические выводы из археологических исследований во Владимире. «Историк-марксист», 1940, № 2.

К ГЛАВЕ 9

Бобринский А. Ук. соч. (пластика).
Воронин Н. Н. Раскопки ворот детинца во Владимире. Газета «Призыв», 1936, № 206; 1937, № 165 и 181.
Грабарь И. Э. Фрески Димитриевского собора во Владимире. Русское искусство, М.—П., 1923, №2—3.
Косаткин В. Димитриевский собор во Владимире. Владимир, 1914.
Малицкий Н. В. Поздние рельефы Димитриевского собора в г. Владимире. Труды Владимирского научного общества, в. V, Владимир, 1923.
Мацулевич Л. А. Хронология рельефов Димитриевского собора во Владимире-Залесском. Ежегодник Рос. Института истории искусств, т. I, в. 2, П. М., 1922.
Рихтер. Ф. Ук. соч. (чертежи Димитриевского собора).
Строганов С. Димитриевский собор во Владимире. М., 1849.

К ГЛАВЕ 10

Виноградов. Ук. соч.
Историческое описание Княгинина Успенского монастыря в гор. Владимире. Владимир, 1900.
Карабутов. Ук. соч.
Малицкий Н. В. Церковь Иоакима и Анны при Успенском кафедральном соборе. «Из прошлого владимирской епархии», в. II, Владимир, 1906.
Мартынов А. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. М., 1851—1859, тетрадь 9, Рождествен монастырь во Владимире Клязменском.
Трутовский. Ук. соч.

К ГЛАВЕ 11

Бобринский А. Ук. соч. (пластика Георгиевского собора).
Варганов А. Д. К истории Владимиро-Суздальского зодчества. Советский музей, 1938, № 2.
Его же. Фрески XI—XIII вв. в Суздальском соборе. Краткие сообщения ИИМК, в. V, М.—Л., 1940.
Историческое собрание о граде Суздале... Анании Федорова. Временник общества истории и древностей российских, кн. 22, М., 1855.
Некрасов А. И. О гербе Суздальско-владимирских князей. Сборник статей в честь А. И. Соболевского, Л., 1927.
Романов К. К. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. Известия имп. археологической комиссии, в. 36, СПб., 1910.
Его же. Святославов крест в Георгиевском соборе в г. Юрьеве-Польском. Сборник археологических статей, поднесенных А. А. Бобринскому, СПб., 1911.
Его же. К вопросу о технике выполнения рельефов собора Георгия в г. Юрьеве-Польском. Seminarium Kondakovianum, II, Прага, 1928.
Его же. Вновь открытые рельефы Суздальского собора. Сообщения ГАИМК, 1931, № 3.

Его же. La colonnade du pourtour de la cathédrale de St. Georges á Juriev—Pols'sky. «L'art byzantin chez les slaves», II, Par s, 1932.
Рихтер Ф. Ук. соч. (чертежи Георгиевского собора).
Фраткин С. Рельефное изображение св. Георгия на портале Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. «Светильник», 1915, № 9—12.
Шляпкин И. А. Каменный крест 1224 г. князя Святослава Всеволодовича. Записки Отделения русской и славянской археологии, т. V, в. 2. СПб., 1904.

К ГЛАВЕ 13

Воронин Н. Н. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. «Архитектура СССР» 1940, № 2.
Грабарь И. Э. Андрей Рублев. «Вопросы реставрации», в. 1, М., 1926.
Красовский М. В. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М., 1911.
Некрасов А. И. Московское каменное церковное зодчество до Аристотеля Фиоравенти. М., 1916.
Павлинов А. М. Архитектура в России в монгольский период. Труды 1-го съезда русских зодчих, СПб., 1884.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

1. Киевское наследие 9

Архитектурные идеалы Киевской Руси X—XI вв. —9. Феодальное дробление Руси и зодчество XI—XII в.—10. Владимиро-Суздальская земля—11.

2. Строительство времени Мэномаха. 12

Деревянное зодчество —12. Начало каменного строительства —13. Ростовский собор —14. Суздальский собор —14. Киевская традиция на севере —14. Укрепления Владимира —15.

3. Строительство Юрия Долгорукого. 16

Летописный текст 1152 г. —16. Характер построек —17; их общие художественные черты —18; их связь с ансамблем двора и города —19. Матера —20.

4. Новая столица. 21

Эпоха Андрея Боголюбского —21. Топография и новые укрепления Владимира —21. Золотые ворота —22. Городской ансамбль —24.

5. Успенский собор 25

Значение храма —25. Перестройка Всеволодом —25. Вопрос о первоначальном виде собора —26; его внутреннее убранство —27; его связь с городом —28; его наружное убранство —28. Вопрос о лестничных башнях и связи собора с ансамблем епископского двора —29. Перестройка церкви Спаса —29.

6. Покров на Нерли. 30

Культ богоматери и праздник Покрова —30. Новые приемы композиции —31. Внутреннее пространство —31. Внешний облик—31. Резьба —32. Связь с ансамблем —33.

7. Боголюбовский замок. 33

Его значение и история —33. Остатки древних построек —34. Дворец —35. Дворцовый собор —35; его наружное убранство — 35 и интерьер —36. Северное крыло переходов —38; башня —38; переходы —38. Южная башня и переходы — 40. Дворцовый ансамбль —40. Киворий. —41.

8. Мастера князя Андрея. 41

Проблема «влияний» —41. «Болгарская легенда» —42. Вопрос о романских зодчих во Владимире —43. Значение вызова мастеров —43. Общие причины расцвета зодчества при Андрее —44. Киевские отголоски —44. Влияние деревянного зодчества —45. Развитие монументального дворцового ансамбля и его связь с деревянной архитектурой —45. Композиция ансамбля, его связь с ландшафтом —46. Отношение к византийской традиции и романскому искусству —47. Роль романских зодчих —47. Русские мастера —48.

9. Строительство Всеволода 51

Время Всеволода —51. Постройки во Владимире —52. Дмитриевский собор —52; его формы и архитектурный образ —53; резное убранство и его содержание —54; его образцы —55; две манеры резьбы;—56; архитектура и скульптура —57; собор в ансамбле двора Всеволода —57; Владимирский детинец —58.

10. Строительство епископа Иоанна 60

Значение других памятников 90-х годов XII в. —60. Обстройка Успенского собора —60; композиция его масс —61; особенности художественных приемов строителей —61; строгость наружного оформления собора —62. Рождественский собор —63. Собор Княгинина монастыря —63. Светская и церковная струя в архитектуре — 65. «Клевреты» Успенского собора и епископа —65. Общерусские связи владимирских мастеров —66.

11. Конец владимиро-суздальского зодчества 66

Время наследников Всеволода —66. Две школы зодчих —67. Мастера Константина ростовского и их постройки —68. Суздальский собор —68; его архитектура —69; новые художественные принципы —70; сочетание материалов —71. Храмы Нижнего-Новгорода —71. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском —72; характер декоративной системы —73; ее повествовательность—75; переосмысление образов —75. Мастера —76. Вопрос о верхе соборов Суздаля и Юрьева —77. Связь с зодчеством других княжеств —78. Итоги —78.

12. Владимиро-суздальское наследие. 79

Монголы и владимирские мастера —79. Жизненность владимирского искусства — 79. Новгород —80. Владимирское наследие в Твери —81. Москва Калиты и ее зодчие —82. Нижний-Новгород —83. Москва второй половины XIV в. —83. Новое и старое —84. Постройки Юрия звенигородского —84. В. Д. Ермолин —85. Владимирское наследие в русском национальном зодчестве XV—XVII вв. —85.

Литература 89

Ч. L50n5

Обложка, титульный лист,
заставки и инициалы — по рисунку
художника Н. А. Седельникова

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
АН СССР за № 2142

*

Подписано к печати 19/I 1945 г. А14787.
5³/₄ печ. листа текста и 3 печ. листа
иллюстраций, 12,5 уч.-изд. листа
Заказ № 2133. Тираж 3000.

*

Первая Образцовая типография треста
«Полиграфкнига» Огиза при СНК РСФСР.
Москва, Валовая, 28

Z01